Franco Simone

Umanesimo Rinascimento Barocco in Francia

biblioteca europea di cultura

Mursia

Franco Simone

UMANESIMO, RINASCIMENTO, BAROCCO IN FRANCIA

I diciassette capitoli di questo volume non a caso vengono definiti dall'Autore « il giornale di bordo di una navigazione erudita ». La lunga consuetudine con problemi storici e critici imposti dall'età dell'Umanesimo e del Rinascimento ad una generazione di studiosi particolarmente interessati, ha preparato quella lettura approfondita delle opere maggiori e minori della cultura francese dei secoli XV e XVI che finalmente consente di delineare una piú articolata storia dell'Umanesimo francese, un'interpretazione piú convincente dei rapporti sviluppatisi tra l'Italia e la Francia nei decenni capitali del Rinascimento, un quadro inatteso della prima fortuna francese di Dante, di Petrarca e del Boccaccio.
La stessa esperienza storica e critica ha dettato i capitoli che illustrano la contrastata scoperta nella civiltà francese di un'età barocca secondo una prospettiva storiografica che rappresenta la preoccupazione costante dello studioso. Questo particolare impegno ha il merito di offrire altri convincenti motivi per riabilitare senza esitazione non pochi autori del dimenticato Quattrocento francese e per riportare l'attenzione su opere trascurate da secoli e pur significative degli anni luminosi del Rinascimento e del Classicismo secentesco.

FRANCO SIMONE, nato nel 1913, ha maturato la sua vocazione di storico e di critico alla scuola parigina di Paul Hazard e di Étienne Gilson. Interessato fin dagli anni della tesi di laurea (1936) alle manifestazioni francesi dell'Umanesimo e del Rinascimento, ha contribuito ad approfondire ed a sviluppare in una prospettiva europea la prima età della cultura moderna. Testimoniano di un impegno sempre piú avvertito le ricerche sugli umanisti francesi (1939), l'*Avviamento poetico di Pierre de Ronsard* (1942), la *Coscienza della Rinascita negli umanisti francesi* (1949), il *Rinascimento francese* (1961, 1965²) e i recenti studi per una storia della storiografia letteraria francese (1966). Queste esperienze lo hanno convinto a tentare nuove interpretazioni critiche di opere significative di Balzac (1966), di Flaubert (1967), di Stendhal (1967) e di Madame de Staël (1968). Titolare dal 1965 della cattedra di Lingua e Letteratura francese nella Facoltà di Lettere e Filosofia di Torino, dirige dal 1957 « Studi Francesi », la « Biblioteca di Studi Francesi » e, per la nostra Casa, la sezione francese della collana « Civiltà Letteraria del Novecento ».

BIBLIOTECA EUROPEA DI CULTURA

diretta da

Luciano Anceschi - Giovanni Getto - Franco Simone

7.

FRANCO SIMONE

Umanesimo, Rinascimento, Barocco in Francia

U. MURSIA & C.

© Copyright 1968 U. Mursia & C.
Proprietà letteraria riservata - *Printed in Italy*
645/AC - U. Mursia & C. - Via Tadino, 29 - Milano

PREMESSA

Gli scritti che il lettore trova riuniti in questo volume sono il frutto, spontaneo o richiesto, d'interessi storici e critici che hanno determinato in modo preminente il mio lavoro per circa una ventina di anni. Con precisione dirò che il piú vecchio di questi scritti è del 1947, il piú recente del 1965.

Durante tutti questi anni il mio lavoro ha ricevuto cordiali sollecitazioni, ha incontrato conferme incoraggianti, per me è stato sempre utile e di grande conforto. Ho camminato senza fermarmi a notare come i miei propositi di ricerca e i risultati che ne sollecitavano lo svolgimento fossero tra loro dipendenti. Impegnato in roccia, non avevo il tempo né di contemplare il panorama né di misurare il percorso. Ora, invece, giunto ad un bivacco, prima di riprendere la marcia, con lo sguardo ammiro la cima e non dimentico la pianura. A riguardarlo finalmente compiuto, il lavoro di una ventina di anni tanto mi appare unitario nell'indirizzo imposto e mantenuto, cosí formativo per gli ostacoli incontrati, che non so sottrarmi al comune dovere di ogni anziano di partecipare ai piú giovani, ci guardino essi con distacco o con curiosità, i motivi tutti intellettuali di un lungo impegno e la convinzione che, per via, ha sorretto lo sforzo.

Ecco perché ai diciassette capitoli che compongono le tre parti del volume ho creduto necessario premettere alcune pagine informative. In un modo che spero convincente intendo giustificarmi d'aver osato riesumare lavori compiuti in diverse occasioni disperdendoli, poi, in direzioni non sempre accessibili.

* * *

A parità di vocazione e di esperienza ognuno di noi lavora secondo impone il proprio temperamento. Lontana, ormai, la mia prima formazione universitaria, avendo avuto modo di sbagliare sovente e di correggermi qualche volta, dai miei errori ho imparato che, nella impostazione dei problemi storici e critici, il mio

temperamento mi porta ad interessarmi alla loro genesi e al loro primo sviluppo. Sono stato certo della mia vocazione alla Francesistica quando, per studiare l'origine della cultura moderna, il mio dèmone m'indirizzò verso l'età, che non sapevo ancora capitale, delle prime discese dei re francesi in Italia. Lettore di Commynes e di tanti memorialisti minori, le mie prime curiosità giovanili furono per Carlo VIII e Luigi XII; la mia prima ammirazione per Francesco I, il padre della nuova letteratura francese che, non a caso, fu l'eroe di Marignano e il prigioniero di Pavia.

Parecchi anni piú tardi quegli entusiasmi giovanili maturarono nei miei primi studi sul Rinascimento francese. Nell'introduzione al volume che li riunisce (1961) ho raccontato per quale cammino il personale temperamento mi abbia condotto a ricercare l'origine piú vera di quegli avvenimenti dai quali i manuali continuano ancora a far dipendere tutta la moderna letteratura francese. E, certo, le conseguenze di una lenta rivalutazione di tutto il secolo XV e di una piú analitica illustrazione dei rapporti franco-italiani quali si manifestano intensi nella Avignone del Petrarca e di Simone Martini non sono dimenticate nel presente volume. Soprattutto nei capitoli della prima parte, le tesi sostenute e dimostrate già nel '61 sono tutte riprese alla luce di nuove ricerche e con la non celata speranza di poterle anche meglio divulgare.

Tuttavia, quello che sette anni or sono fu di proposito trascurato, deve essere in questa nuova e piú favorevole occasione sottolineato. Proponendomi d'illustrare nei decenni del dimenticato Trecento la prima influenza delle idee umanistiche italiane e, nello stesso tempo, volendo dimostrare come questa influenza si distingua dalla vitale tradizione medioevale con la quale pur cooperò alla formazione originale dell'Umanesimo francese, allora non volli dilungarmi a segnalare un'altra prospettiva storica che, da anni e prima del '61, intravedevo ricca di risultati appena fosse stata sfruttata.

Anche se nella seconda parte del volume ricordato la prospettiva storiografica viene già utilizzata per completare la storia settecentesca del termine e del concetto di « Renaissance », *certo è che, a quella data, appena distinguevo nell'ombra quello che, ora, contemplo alla luce del sole. La sicura maturazione di un problema, sia esso storico o critico, è sempre il frutto di un'evoluzione intel-*

lettuale soltanto in parte guidata dalla volontà e, per molta parte, favorita dalle circostanze. Per quanto mi riguarda, le circostanze che hanno favorito una tappa che ritengo fondamentale nello sviluppo dei miei studi appaiono del tutto significanti appena la memoria mi riporta ad alcuni momenti particolari del mio lavoro.

Per alcuni mesi del '40 lavorai in Firenze nelle sale della Biblioteca Nazionale destinate ai testi del Rinascimento. Talvolta, nella solitudine imposta dalla guerra, la fortuna mi faceva trovare di fronte, esemplare compagno di lavoro, Eugenio Garin. Rivedo ancora la soddisfazione e il sorriso dell'amico quando gli partecipavo i numerosi testi che, non senza stupore, riuscivo a riunire sul mio tavolo per illustrare, non soltanto per l'Italia e per la Francia, ma per l'Europa, la coscienza storica manifestata dagli umanisti circa la novità del loro pensiero, affermato in netta opposizione con la cultura medioevale. Per ogni testo rintracciato nelle opere piú significative del Quattrocento e del Cinquecento il Garin che, per conto suo, aveva già segnalato e valutato alcune testimonianze significative della stessa coscienza storica, assentiva e sollecitava.

L'incontro fortunato era stato casuale e, presto, sarebbe diventato impossibile continuarlo per l'incalzare degli avvenimenti. Ma le idee camminano sempre, anche quando gli uomini sono arrestati dalle bombe e ogni civile rapporto pare interrotto.

Seppi piú tardi che, nei mesi in cui a Torino, approfittando di una licenza militare, m'industriavo a commentare e a pubblicare alcune dimenticate lettere di Jacques Peletier du Mans a Ronsard, allo stesso lavoro attendeva, in un piccolo paese della Francia occupata, Paul Laumonier. Quello che per fedeltà ad una vita spesa nell'amore del poeta della Pléiade faceva l'insigne erudito di Bordeaux, io preparavo per esercitarmi nell'erudizione cinquecentesca. Ignari l'uno del lavoro dell'altro, al commento degli stessi testi e, prima ancora, alla loro lettura, ci sospingeva il generale sviluppo degli studi, in questo caso particolare degli studi ronsardiani, che nulla poteva arrestare, neppure le patrie in armi.

Attorno alla coscienza storica degli umanisti europei la convergenza degli studiosi fu anche piú significativa in quegli anni, perché piú importante e generale. Mentre in Italia, a Firenze e a Torino, le prime testimonianze erano isolate e valutate, in Ame-

rica, per merito di W. K. Ferguson e di H. Weisinger, altre voci si aggiungevano al coro. Se ne avvide tra i primi il Toffanin, ma per negare ogni significato ad una concezione che nessuno ancora supponeva cosí comune e tanto fondamentale. Il Weisinger aveva il merito d'indicare la diffusione europea dell'eccezionale meditazione storica. Il Ferguson traeva il primo avviamento per la sua storia del concetto di Rinascimento. Meglio di tutti, Eugenio Garin formulava la logica e risolutiva riflessione che il coro unanime imponeva. Al termine del mio libro troppo fortunato su La coscienza della Rinascita negli umanisti francesi *(1949), là dove sono riprese e riunite ricerche che la guerra aveva interrotto, io stesso ero rimasto esitante, attratto e presto conquistato da uno sviluppo « francese », di cui subito dirò, della generale riflessione. Garin, invece, raggiunse senza indugi il cuore del problema e comprese che la concezione storica degli umanisti non era soltanto una posizione polemica, neppure manifestava l'ingenuo entusiasmo di operosi innovatori. Non fu una scintilla presto incenerita, non un grido senza risposte.*

Il magistero filologico del Petrarca, congiunto alla sua sincera devozione per la Roma antica, educò al suo seguito generazioni laboriose che la propria vocazione letteraria maturarono conquistando ed approfondendo un nuovo senso della storia. Fu il fiore piú bello conquistato in uno sforzo comune, non soltanto italiano, ma europeo; un fiore senza confronti, a proposito del quale non saprei dire meglio di quanto ho già detto in un'altra recente occasione: « Al termine di un'evoluzione in cui gli studi archeologici non hanno una parte esclusiva e dove essenziale è la conquista del relativismo storico espresso dal concetto della "veritas filia temporis", *gli sforzi compiuti dall'Umanesimo europeo per risuscitare in ogni suo aspetto la civiltà antica dimostrano per quante vie, tutte importanti e troppo trascurate, una prospettiva nuova veniva conquistata. Allora la civiltà classica apparve svelata perché fu riportata nel suo unico momento storico, isolata nella sua grandezza, osservata con la lente di una minuta filologia. Piú che mai è necessario ripetere che, volendo ritornare all'antico, gli umanisti se ne allontanarono definitivamente »* (Per una storia della storiografia letteraria francese. I: La piú lontana origine dei

primi schemi della storiografia letteraria moderna, *Torino, Accademia delle Scienze, 1966, pp. 26-27).*

Ammirati cosí nella loro vera gloria di storici perspicaci, gli umanisti domandavano del tutto logicamente di essere sottoposti ad una nuova analisi. Opportunamente rischiarati, nei risalti tra luce e ombra, i ribelli perdevano molto della loro apparente unità di gruppo e meglio svelavano le loro intime differenze. Nei testi francesi che, con maggior consapevolezza, venivo esaminando e commentando, ormai mi colpivano non tanto le formule che, quasi letteralmente, ripetevano posizioni italiane. Notavo, piuttosto, le differenze altrettanto evidenti con le quali i transalpini si allontanavano dai maestri di Avignone, di Firenze e di Padova. Soprattutto, mi colpiva come, pur accettando l'opposizione tra la cultura medioevale e la nuova, gli umanisti francesi non seguissero pedissequamente nella svalutazione di quanto ripudiavano la sdegnosa e piú radicale polemica italiana.

Che nell'assimilazione della nuova prospettiva storica i Francesi avessero maturato una valutazione originale del Medio Evo mi parve evidente appena misi a confronto i testi nei quali con piú vigore e chiarezza veniva affermata la coscienza della Rinascita. Nel '50 non seppi ancora trarre la fondamentale convinzione che il diverso giudizio fosse un primo sviluppo di una comune concezione storiografica. Ma già allora compresi, appena allargai le ricerche all'Umanesimo germanico, che le differenti valutazioni del Medio Evo diffuse dagli Italiani e dai Francesi rivelavano, anche meglio dell'unanime coscienza della Rinascita, un atteggiamento storico opposto che, suggerito da una diversa tradizione culturale, doveva certamente spiegare e giustificare non pochi successivi sviluppi.

La mia prolusione genovese del '53, qui ristampata riveduta e molto ampliata (cfr. pp. 109-127), riflette precisamente quella prima certezza che, in seguito, altre ricerche dovevano anche meglio confermare. Mi domandavo da anni perché mai i primi umanisti francesi avessero di molto ristretto nella durata e nel significato il millennio medioevale rigidamente definito dalla sensibilità storica del Petrarca e, presto, accettato da tutti i suoi successori. La risposta che trovavo nei contemporanei francesi dell'autore dei Rerum memorandarum libri *e, piú convincente, in*

Nicolas de Clamanges e nei suoi amici, mi accontentava soltanto in parte. Senza dubbio, i Francesi potevano richiamarsi ad una tradizione culturale che gli Italiani non riconoscevano come propria. Il classicismo carolingio, lo splendore della cultura del secolo XII già agli albori avignonesi dell'Umanesimo europeo apparivano cosí ben radicati in un secolare processo storico che, soltanto di qua dalle Alpi, la gloria di Carlo Magno, vantato fondatore dell'Università di Parigi, e gli scritti di San Bernardo e di Abelardo potevano essere misconosciuti per fedeltà ad una piú gloriosa tradizione greco-latina. Tuttavia, tante glorie e cosí diffusa letteratura in verso e in prosa non bastavano a giustificare la generale polemica antipetrarchesca e le conseguenze culturali che, lungo i decenni del Quattrocento e del Cinquecento, sollecitavano l'ardore con il quale i Francesi s'imposero di eguagliare e, poi, di superare i loro emuli italiani.

Bussai a parecchie porte invano. Nulla mi risposero i giovani poeti della Pléiade che pur avevano nutrito fieri propositi contro i maestri italiani. Scesi di qualche decennio e uno spiraglio sul mondo incantato mi fu offerto dal Budé che apprezzai finalmente come primo storico dell'Umanesimo francese. Vagai ancora fra i minori, sovente piú espliciti, e finalmente incontrai Jean Bodin che mi offrí « le mot de l'énigme ». *Oh! le giornate genovesi trascorse beate nella ricerca sollecita delle fonti della* Methodus. *E quante discussioni con allievi tenaci nel contraddirmi sugli stessi testi, abili nel tacermi le loro scoperte, pronti a discutere, durante una mia assenza parigina, lavori e persino tesi di laurea che dovevano scoraggiare ogni mio proposito! A distanza di anni, penso a quel periodo, ricco di contrasti tanto fruttuosi, come ad un momento fortunato, quando, per un sortilegio troppo breve, le intelligenze si scontrano a puro vantaggio del progresso intellettuale e nel silenzio del cuore che riserva l'entusiasmo per la scoperta avvincente. Di quel periodo rappresentano i frutti migliori due valenti allievi: l'uno presto affermatosi come informato specialista del Quattrocento italiano; l'altra acuta nel mettere a frutto tante discussioni per limitare l'originalità di Fénelon nello sviluppo francese della concezione storica progressiva.*

Poiché questo, e non altro, era stato « le mot de l'énigme » *fornito da Jean Bodin. Quel nuovo senso della storia grazie al quale*

il Petrarca e i suoi successori avevano potuto rinnovare la cultura europea, appena quella concezione storica venne assimilata dagli umanisti francesi, essa ebbe il merito di produrre un risultato del tutto differente da quello raggiunto dalla cultura italiana. Di qua dalle Alpi un tenace attaccamento alla tradizione classica convinse gli umanisti a preferire una visione ciclica delle vicende umane e ad attendere il ritorno della grandezza antica. Ma quale ritorno potevano mai attendere i Francesi convinti dalla loro gloriosa cultura medioevale di essere i veri eredi di Atene e di Roma? All'origine della concezione storica progressiva dell'Umanesimo francese si trova una ben meditata concezione politica, sintetizzata luminosamente da una formula mai dimenticata: « Gesta Dei per Francos ». *Cosí per Carlo Magno incoronato in Roma; cosí per Giovanna d'Arco che prepara l'unità del paese; cosí per Carlo VIII che giustifica l'impresa napoletana con il proposito di una nuova crociata in Terra Santa; cosí per Francesco I, nemico del Gran Turco.*

Una certezza guida la scelta della concezione storica che domina e distingue il Rinascimento francese; una certezza che sospinge una cultura ormai consapevole della sua originalità verso la gloria del suo Classicismo secentesco. In modo del tutto diverso, quando i contemporanei del Guicciardini si convinsero che i sogni perseguiti e divulgati dai lettori del Petrarca e dagli ammiratori del Machiavelli mai sarebbero stati realizzati, allora la cultura rinascimentale italiana si chiuse in se stessa, quasi imprigionata nel circolo della sua concezione storica, e cessò di essere maestra per l'avvenire all'Europa. Nel corso degli anni le differenze tanto si approfondirono nel concreto sviluppo di un'autonomia che la fede francese nella propria missione civile permise a generazioni culturalmente sempre piú mature di approfondire il concetto di progresso almeno un secolo prima della Querelle des Anciens et des Modernes. *Al contrario, l'attesa di un ritorno illusorio decadde a motivo retorico tra gli Italiani, dettando quella fiducia nella propria superiorità su tutta l'Europa alla quale tutta l'Europa, e primi fra tanti i Francesi, reagí scoprendo, vantando ed opponendo una tradizione molto diversa da quella millantata. In particolare, per la cultura francese la scoperta di una tradizione e la sua opposizione a quella italiana significarono la*

convinzione che la « translatio imperii et studii » *era stata finalmente completata e che un secolo d'oro, piú splendente di quelli di Pericle, di Augusto e di Leone X, poteva essere in concreto realizzato in Francia.*

Quando i testi, nei modi piú diversi, confermarono questa concezione storica e mi fecero certo che non su altro fondamento si era sviluppata la moderna cultura francese, allora non ebbi piú alcun dubbio che anche i rapporti culturali franco-italiani, intercorsi fitti per tutti i decenni dell'Umanesimo e del Rinascimento, dovevano essere ristudiati e rivalorizzati. E fu a questo momento che valutai un suggerimento prezioso che avevo avuto in dono da Henri Chamard.

Con l'erudito storico della Pléiade non ebbi la fortuna d'intrattenere rapporti di amicizia. Ma la piú viva cordialità non mi fu mai negata da colui che, nei miei giovani anni, era il direttore dell'Istituto di Letteratura francese della Sorbona. Nella vasta sala al terzo piano del palazzo rettorale avevo scoperto la collezione completa delle « thèses de doctorat » *sostenute negli ultimi anni e me ne servivo. Con lo Chamard mi posso vantare di una sola cosa: d'essere stato per molte sere bonariamente sollecitato ad abbandonare libri e schede per permettere agli inservienti di chiudere un istituto lasciato aperto per la mia presenza oltre l'orario fissato. Fui cosí indiscreto che, alla fine, Henri Chamard s'interessò al destino di un Italiano tanto ostinato da impedire ad un uomo esatto di mettersi a cena all'ora consueta.*

I nostri discorsi li ho dimenticati. Ma un consiglio, acuto ed utile, trova oggi in me l'accoglienza che avrebbe dovuto avere allora. Sapendo che m'interessavo ai rapporti franco-italiani del Cinquecento e che intendevo approfondirli anche per i decenni del Quattrocento, Henri Chamard m'interrogò piú volte, forse volle saggiare la mia preparazione, non fu incerto sulla mia buona volontà e, ormai prossimo al ritiro dall'insegnamento, mi lasciò a ricordo l'argomento per una tesi di dottorato che rimpiango di non aver accettato: Histoire de l'anti-italianisme en France au XVI[e] siècle. *Il dono prezioso mi venne offerto da Henri Chamard non molti mesi prima della sua morte. Riconoscevo, cosí, un gentiluomo autentico che il proprio dono compiva con lo stesso stile di chi, costretto* « à dire adieu à la compagnie », *affidò al discepolo*

piú fedele, Pierre Jourda, un libro raro della sua biblioteca affinché fosse trasmesso, « pignum amoris », *ad un degno giovane della nuova generazione. Non altrimenti il sigillo della vocazione e del magistero passa in Sorbona di generazione in generazione.*

Il consiglio dello Chamard oggi apprezzo perché so che l'influenza della cultura italiana non si esercitò in Francia soltanto per azione diretta. Per un'opera copiata o parafrasata, altre dieci furono lette e confutate; per un manoscritto salvato, almeno cento furono trascurati; per un quadro trafugato, chi può dire quanti altri furono distrutti? Come è certo che l'Italia non civilizzò nei decenni del Rinascimento una Francia barbara, altrettanto certo è che i Francesi presto concepirono il desiderio di pareggiare e superare gli Italiani. L'anti-italianismo che corre nella cultura francese dal soggiorno avignonese del Petrarca all'età di Montaigne è soltanto la prova che, pur cosí evidente, attende ancora il suo storico. Ma è una prova fra le molte che presto sa enumerare chi incominci a distinguere nei rapporti franco-italiani dell'Umanesimo e del Rinascimento le varie e tutte significative componenti.

Il lettore di questo libro troverà almeno tre capitoli (cfr. pp. 17-35; 36-58; 128-150) destinati allo studio delle due principali componenti della ricca corrente culturale che legò l'Italia alla Francia nell'epoca in cui quest'ultima affermò la sua moderna originalità. Con questi capitoli sono ben lontano dall'aver esaurito il panorama. Di fatto, esso è appena abbozzato. Tuttavia, secondo un mio consapevole assunto, i capitoli sono stati riveduti con il proposito d'intraprendere l'analisi, non dai primi decenni del Cinquecento, ma dagli anni avignonesi del Trecento. La prospettiva risulta, cosí, notevolmente allargata ed approfondita; tale da far meglio comprendere per quali circostanze la cultura francese a Firenze e a Padova abbia fatto le sue scelte e non accettato una supremazia.

Negando, con la supremazia di Firenze e di Padova, anche quella di Roma, di Napoli e di Bologna, i Francesi non agivano affatto, secondo sarebbe facile supporre, « pro aris et focis ». *Anche in questo caso giudico indispensabile cessare di far rivivere uomini e fatti dell'Umanesimo e del Rinascimento nell'atmosfera romantica di contrapposti nazionalismi. Mi sia consentito ripetere ancora per una volta che l'Europa del primo secolo moderno non fu per*

nulla illuminata nella sua ipotetica barbarie esclusivamente dalla luce del Rinascimento italiano. Proprio perché non esistette soltanto una corrente culturale che dall'Italia s'irradiò in tutta l'Europa; proprio perché, come in tutti i tempi, lo scambio di uomini e di idee fu intenso in ogni direzione e per ogni provincia; negato che fra l'Italia e l'Europa vi sia stato almeno per due secoli un notevole « stacco » di civiltà, mi sono convinto che l'ineguagliato contributo italiano alla nuova cultura non altrimenti può essere definito se non come quello che risolve con talenti italiani problemi europei.

Nella circolarità rapida di tanti interessi sociali e culturali fu quella la grande « stagione » italiana. Non diversamente nel Seicento l'Europa utilizzerà le soluzioni proposte dai piú avvertiti talenti francesi, nel Settecento le soluzioni inglesi, nell'Ottocento quelle germaniche e via di seguito. La successione è stata tanto accettata ed ammirata che, ormai, ci pare esatta e lo schema convincente nella sua semplicità. Ma un simile schema non è anche troppo semplice? Dopo aver riflettuto non poco a questa translatio *della civiltà europea, mi pare più che legittimo domandare se, cosí schematizzando, non facciamo l'ennesima concessione all'ideologia romantica. La prospettiva storiografica imposta dal senso umanistico della storia per oltre quattro secoli fu tanto approfondita e divulgata dagli spiriti migliori che soltanto a fatica è stata riconosciuta ed isolata. A giudicarla incominciamo soltanto ora.*

Riferisco qui preoccupazioni che in questi tempi mi occupano in modo preminente. Tuttavia, per giustificare i capitoli raccolti nella terza parte del volume, voglio ancora ricordare come alla prospettiva storiografica io sia giunto attraverso la quotidiana consuetudine di autori e di opere dell'età prediletta.

Ero impegnato nella redazione di un lavoro, rimasto fino ad oggi inedito, in cui con l'appoggio di numerosi testi mi propongo di dimostrare come la cultura francese del secolo XVI abbia sviluppato ed approfondito la concezione storica progressiva. Un incontro inatteso mi allontanò dal mio proposito e mi portò di colpo al centro della disputa sul Barocco.

Tutti sanno che per conoscere il nostro mondo basta attendere seduti in una poltrona della Biblioteca Nazionale parigina. Una certa mattina di maggio, seduto al lavoro nella fucina di

troppi progetti e di tante distese letture, non attendevo nessuno, ma per fedeltà alla regola, l'incontro si realizzò ugualmente. Durante il lavoro mi venne fatto di notare che uno studioso dal viso espressivo e cordiale, vivace, quasi inquieto, pareva interessato dalla mia presenza, incuriosito dai miei libri, desideroso di leggere nei miei fogli. Le ore passavano. Un sorriso fu abbozzato fra noi quando per errore un volume da me richiesto fu deposto al tavolo del mio vicino; notai che il mio orologio era fermo e mi comunicò l'ora; piú volte da entrambi fu utilizzato lo stesso volume del catalogo a stampa. Seduti finalmente agli unici posti liberi del ristorante, ci scambiammo i nomi. Allora seppi che per tre ore nella sala di lettura della Biblioteca Nazionale di Parigi avevo lavorato vicino ad Alan Boase.

Individuato il personaggio, con il collega di Glasgow ero soltanto all'inizio delle mie sorprese. Giunto quella stessa mattina dalla Scozia, precipitatosi in biblioteca, appena in possesso della copia rarissima, e sempre trascurata, dell'opera in versi e in prosa di Jean de Sponde, lo studioso al quale tutti in Europa riconoscevamo, già dal 1939, il merito di aver rinnovato gli studi sul Barocco francese, pareva non credere ai propri occhi, valutava troppo o troppo poco la nuova scoperta. Soprattutto, il Boase si rifiutava di credere che un libro descritto in un recente volume del catalogo a stampa della Biblioteca Nazionale parigina non fosse stato ancora letto da nessuno degli interessati. E questo negli anni in cui il nome di Sponde era stato sbandierato su riviste e giornali, quando attorno alla sua poesia la disputa si era ormai accesa appassionata e quasi accanita. Osservavo il collega accalorarsi e temere. Si accalorava il Boase al lieto pensiero di poter dimostrare con un nuovo testo l'originalità barocca anche della prosa del suo autore. Ma temeva di essere preceduto da qualche studioso altrettanto impegnato con il poeta barocco, piú favorito nelle ricerche, non meno curioso e perspicace.

Scopre chi legge. Ma chi legge? Dunque, pochi scoprono. Soltanto una singolare erudizione e un acume critico ben esercitato avevano permesso al Boase di prepararsi alla sua scoperta, opportunamente valorizzando i consigli di T. S. Eliot (cfr. in questo volume le pp. 303-307). Ricordavo al collega questi fatti e aggiungevo argomenti ad argomenti. Ma invano. Compresi, allora,

la mia fortuna e la mia posizione. Un caso singolare aveva voluto farmi il depositario di un segreto che poteva essere affidato soltanto ad un collega del tutto estraneo alla disputa appassionata, ignaro del mondo parigino delle riviste e dei giornali letterari, incapace di anticipare una scoperta erudita sfruttando una confidenza. Stretto tra l'entusiasmo e il timore, Alan Boase in quel mattino di una primavera radiosa ebbe bisogno di un confidente tanto esperto da comprenderlo e tanto estraneo da non poterlo tradire. Giudicai sempre una fortuna e un onore che la scelta fosse caduta su di me. Ma dirò di piú. Quando, dopo altre peripezie, Alan Boase riuscì ad annunziare la nuova scoperta nel Mercure de France *(1 agosto 1951, pp. 641-47), fra tanti lettori, fui l'unico capace di valutarne tutto il significato perché ero il solo a partecipare cordialmente alla soddisfazione troppo ritardata del valente studioso.*

Finita l'avventura, incominciò per me un nuovo interesse per la civiltà francese dell'età barocca. Già nella prolusione letta all'Università di Messina nel '52 avevo affrontato il problema con il dichiarato proposito di far pesare nella disputa la soluzione proposta dalla critica italiana. Ma, poi, lo sviluppo delle mie ricerche sull'Umanesimo francese, che in quegli anni si orientavano sempre piú verso una rivalutazione del trascurato Quattrocento, mi convinsero che non diverso trattamento doveva essere riservato anche per l'epoca barocca.

In verità, oggi sono sempre piú convinto, dai testi e non dai preconcetti, che ogni fondamentale problema di storia letteraria, e non soltanto di storia letteraria francese, per essere convenientemente risolto deve essere riportato al momento della sua genesi storica, quando gli autori e le idee si storicizzano nella loro prima fortuna critica o nel loro immediato sviluppo. Per quanto riguarda, in particolare, le valutazioni sintetiche di periodi e di epoche della letteratura, reputo fondamentale stabilire la prima storia degli schemi che li determinarono e dei concetti storici che li definirono. Discretamente informato sulla genesi dei termini e dei concetti di « Moyen Age » *e di* « Renaissance », *per logica deduzione compresi come si fosse formato lo schema letterario presto denominato* « le siècle de Louis XIV ». *Riscontrai il sicuro legame con la concezione umanistica, valutai il prolungamento della stessa concezione e, persino, delle formule usate ed abusate per definire*

l'« âge des lumières ». *Finalmente giunsi a studiare come e quanto i romantici avessero codificato un'interpretazione storica e critica che il Seicento e il Settecento avevano assimilato dalla storiografia umanistica e volentieri utilizzato per identificare piú progredite civiltà culturali. In modo anche più immediato, la storia dello schema luigiano mi fece comprendere i motivi della svalutazione di tutta la letteratura che nel Seicento non si era identificata con l'ideale classico.*

Giungevo, cosí, per la via meno attesa, al cuore della civiltà francese, al punto d'incontro di ragione e di sentimento, là dove il cuore vanta le sue ragioni e la ragione i suoi affetti, terra comune di un secolare nazionalismo e di un cosmopolitismo non meno tradizionale, dove meglio la Francia riconosce se stessa e il proprio ritratto riflette nei manuali con l'illusoria fedeltà degli specchi velati di Versailles. Come la critica francese, non piú sorda a sollecitazioni straniere, abbia reagito negli ultimi trenta anni a questo ritratto della Francia identificata con il suo glorioso Classicismo ho cercato di analizzare negli ultimi capitoli di questo libro (cfr. pp. 255 e segg.). Tuttavia, devo confessare che quelle pagine furono scritte quando già raggiungevo un'altra tappa del mio cammino, quando il problema critico, per essere diventato un problema di storia della civiltà, risolvevo ormai in una prospettiva storiografica e la nuova prospettiva mi pareva l'unica capace di abbracciare dieci secoli di letteratura senza coprire di tenebre intieri periodi o tollerare svalutazioni di uomini e di opere.

In quel periodo di fecondo lavoro mi furono di grande aiuto, prima Fernand Braudel, poi Marcel Bataillon e André Pézard. Il Braudel fu convinto dalla mia dimostrazione e, d'accordo con gli amici ora nominati, mi offerse di esporre al Collège de France la mia prospettiva storiografica. Quel mese del 1961 fu una delle esperienze piú entusiasmanti della mia vita. Allora avvertii che sulla montagna sacra al sapere veramente « l'esprit souffle ». *Nella casa di Bédier e di Faral, di P. Hazard e di E. Gilson, che avevo ascoltato ed ammirato, nel momento stesso in cui rendevo omaggio agli umanisti che avevano voluto l'istituzione, temevo i miei giudici, non ero sicuro di convincere i miei ascoltatori. Ma venne*

Étienne Gilson e mi disse che ero sulla buona strada; venne Raymond Lebègue e mi recò la sua testimonianza di sicuro specialista del Rinascimento e del Barocco. Marcel Bataillon non mi fece mancare la sua sollecita amicizia. Di lezione in lezione scoprivo nuovi amici. Leggevo l'introduzione a Le Siècle de Louis XIV *di Voltaire e le fonti di quelle pagine celebri s'imponevano da sole a chi aveva seguito l'evoluzione di una storiografia alla quale tanti autori avevano offerto i loro contributi. Commentavo il* Discours préliminaire à l'Encyclopédie *di d'Alembert e appariva evidente quanto la concezione storica degli umanisti ancora ispirasse quella sintesi schematica della cultura di tre secoli. Secondo dovevo analiticamente dimostrare in un capitolo centrale di questo libro (cfr. pp. 75-105), Estienne Pasquier non era piú soltanto un lontano precursore della storia letteraria francese, la polemica tra Boileau e Perrault perdeva molta della sua originalità, Mervésin cessava di essere uno sconosciuto. Anche Sainte-Beuve vedeva riconosciuti i suoi meriti di storico. In sintesi, la nuova prospettiva storiografica sollecitava una revisione di tutti i capitoli della letteratura francese. Imposta dall'esigenza di studiare i rapporti culturali tra Medio Evo e Rinascimento, acquistava finalmente la sua autonomia una ricerca destinata a riconoscere l'autentico splendore ad ognuno dei dieci secoli francesi. Assentivano gli amici, gli allievi incoraggiavano. Devo ai consensi e agli incoraggiamenti se mi sono convinto che ormai non posso piú abbandonare il cammino intrapreso. Vent'anni or sono non immaginavo neppure l'esistenza di un simile cammino. Oggi mi stupisce la sua inesauribile varietà.*

Pensando ai consensi e agli incoraggiamenti di Parigi, poi di Berkeley e di Yale, non dimenticando le promesse fatte ai miei allievi, ho utilizzato un bivacco per mettere in ordine tanto materiale lasciato per via. Ultimato finalmente un libro che considero il giornale di bordo di una navigazione erudita, domani riprenderò la marcia senza sapere come e quando giungerò in vetta, se mai vi giungerò. A continuare m'impegnano anche le promesse che in queste pagine mi legano al lettore. Con me stesso m'impegna la gioia del lavoro quotidiano, convinto come sono che il fare aiuta a vivere piú del sognare.

* * *

Mentre scrivo queste pagine al confine tra il Piemonte dei Savoia e la Savoia di tanti Piemontesi, due terre se altre mai care al cuore di ogni autentico Francesista italiano, mi giunge l'eco delle opere che presto faranno di un confine la via piú rapida per favorire le comunicazioni tra due popoli e due civiltà. Ben ricordando quello che il conte Federico Sclopis di Salerano insegnava a Balzac nel 1836, di buon grado assolvo, per una parte ben piccola e modesta, il còmpito che la storia assegna ad ogni convinto Piemontese.

Possa questo libro, per tanta parte dedicato ad un periodo intenso dei rapporti culturali franco-italiani, contribuire a spalancare la porta italiana agli amici di Francia e a far comprendere agli Italiani alcuni aspetti delle differenze storiche della nazione vicina.

Borgo Vecchio di Bardonecchia, agosto 1968.

F. S.

PARTE PRIMA

PRESENZE ITALIANE NELLA STORIA DELL'UMANESIMO FRANCESE

CAPITOLO PRIMO

I TEMPI E I MODI DI UN PERIODO STORICO

Chi si affacci da una finestra italiana a contemplare il panorama offerto per alcuni importanti decenni dallo sviluppo storico dell'Umanesimo francese non può non essere colpito, in primo luogo, da un fatto curioso e singolare. Per il corrispondente movimento italiano, un'attiva tradizione storiografica ha ormai fissato uno schema e dei quadri che le progredienti ricerche analitiche talvolta modificano, sovente completano, ma non rifiutano. Invece, per quanto riguarda gli autori e le opere che rappresentano l'Umanesimo francese, i numerosi contributi vantaggiosamente pubblicati in questi ultimi tempi non hanno ancora saputo raggiungere l'auspicato risultato d'illuminare con un discorso completo lo sviluppo storico di un movimento che, nella cultura europea, si rivela per ogni passo non meno importante di quello italiano.

Il motivo per cui le tappe dello sviluppo autonomo dell'Umanesimo francese non sono state ancora cosí sicuramente fissate da permettere una visione storica unitaria e caratterizzante è del tutto storiografico e, per buona parte, dipende dal modo particolare con cui si è venuta organizzando la storia letteraria della Francia.

Quest'ultima, soltanto nei decenni del metodo storico ha saputo nettamente distinguere dal glorioso Seicento classico la rinascita culturale del secolo XVI. L'illustrazione della corrente umanistica nel seno stesso della cultura rinascimentale è il risultato d'interessi storiografici anche piú recenti. Prima, l'esclusiva ammirazione per l'epoca gloriosa di Luigi XIV fece trascurare le originali caratteristiche del Rinascimento di Francesco I e di Enrico II. Poi, alla formulazione di una retta visione storiografica si oppose

il mito di una dipendenza esclusiva ed assoluta della cultura francese del secolo XVI dal Rinascimento italiano. Tale dipendenza non soltanto impedí di valutare spiriti e forme del tutto legati ad una sicura tradizione indigena. Cosí rigido determinismo si dimostrò nocivo persino nella semplicità della sua applicazione cronologica perché, giudicando i fenomeni letterari francesi dipendenti, sí, da quelli italiani, ma sfasati nel tempo, talvolta anche per qualche decennio, esso negò implicitamente quanto quella civiltà letteraria sia sempre stata vigile e pronta nell'avvertire, e sùbito assimilare, ogni piú nuovo ed attuale problema della cultura europea.

È un merito delle ricerche felicemente intraprese in questi ultimi anni se le varie fasi del Rinascimento francese sono state opportunamente allargate con la rivalutazione tanto del Quattrocento come dell'epoca barocca. È stato cosí possibile distendere in uno schema storiografico piú ampio il complesso mondo rinascimentale con l'inatteso vantaggio di rendere evidente come esso sia stato lungamente preparato dalla cultura umanistica. Di questa finalmente è consentito parlare non in astratto, ma facendo riferimento con tutta sicurezza ad un periodo culturale che, anche nella letteratura francese e non meno che in tutte le altre maggiori letterature nazionali, ebbe una sua propria caratteristica, unitaria e ben precisa, tale da conferire per alcuni importanti decenni ad una fitta serie di autori e di opere un'unica ricchezza di problemi culturali e di letterarie soluzioni.

I fatti non subiscono, ma impongono gli schemi. Anche in questo caso, adunque, la rivalutazione di fatti noti ed ignoti può essere utile per preparare un nuovo schema storiografico nel quale è auspicabile che l'Umanesimo francese trovi quella legittima autonomia che lo sviluppo storico qui rapidamente illustrato si propone di dimostrare nella sua concreta realtà.

* * *

1. - L'autonomia storiografica dell'Umanesimo francese è postulata, in primo luogo, dalla sua originalità intrinseca. Negato con le prove piú legittime che, per alcuni decenni ben individuati tra la fine del mondo medievale e lo splendore del Rinascimento, la cultura

della Francia sia stata un semplice e pallido riflesso delle novità italiane, con prove altrettanto legittime è doveroso aggiungere che non è possibile sostituire all'esclusiva influenza italiana la perdurante vitalità medievale. Peraltro, non si nega né la prima né la seconda affermando che la via dell'Umanesimo francese si proclama diversa da quella italiana anche quando coscientemente si stacca dalla tradizione medievale. Mai abbastanza si ricorderà che le condizioni culturali francesi – e, in primo luogo, proprio quelle dell'ambiente universitario parigino – non hanno alcun riscontro né con la cultura italiana né con la cultura fiamminga, altrettanto attive per uomini ed opere negli stessi decenni. Tuttavia, per fissare tanta distanza, non credo necessario riconoscere, secondo quanto è stato fatto piú volte, un valore assoluto all'atmosfera « grecizzante » dell'Umanesimo francese. E questo perché tale tendenza non può essere giudicata piú decisiva di quanto lo siano il contributo dei giuristi, le aspirazioni evangeliche e riformiste, gli interessi platonici e razionalistici, anche le curiosità cabalistiche. Questi fattori, e quanti possono ancora essere sottolineati e rivalutati, non si escludono affatto perché nessuno è essenziale, mentre tutti sono caratteristici e complementari.

Proprio il successivo presentarsi sulla scena dell'Umanesimo francese di tendenze cosí varie e complesse, dimostra nel modo piú evidente come alle particolari esigenze di quei centri culturali, all'ardore dei *novatores* e alla resistenza dei tradizionalisti, deve essere riconosciuto il non piccolo merito d'aver formulato per questi problemi tutta una serie di soluzioni che, non soltanto l'Italia, ma la piú vitale cultura europea veniva proponendo negli ultimi anni della crisi medievale.

Quando l'ideale di cultura splendidamente realizzato nei secoli XII e XIII per piú segni si dimostrò inadeguato ai bisogni intellettuali di generazioni ormai insofferenti del metodo tradizionale, da piú parti si cercarono e si trovarono, con un meditato ritorno alla classicità, le soluzioni che dovevano aprire un nuovo avvenire. Di tutti i centri culturali europei, quelli francesi furono tra i piú aperti a queste soluzioni. Ma, non diversamente dalle scuole in cui rimaneva pedagogicamente attivo il metodo medioevale – e nell'Europa colta del momento erano la maggior parte, comprese non poche italiane – le nuove aspirazioni trovarono anche in

Francia seri ostacoli in una cultura, morta nei suoi spiriti, ma pur sempre vitale nelle sue strutture organizzative, nella forza di una tradizione, nell'orgoglio di una mentalità tramandata e rinvigorita di generazione in generazione.

Penso, naturalmente, non soltanto ai teologi di Parigi, ma ai giuristi di Poitiers, ai medici di Montpellier, ai curiali avignonesi e ai cortigiani borgognoni. Talvolta, gli ostacoli a tal punto parvero soffocare ogni germe che, ora, è per noi difficile identificare un qualche segno di vita là dove non si vede che la morte. Ma chi ben guardi, sotto la cenere troverà il fuoco della vita subito manifesta appena un talento piú sicuro, condizioni piú propizie, persino il sentimento nazionalistico offrirono l'opportunità ad un concetto, ad un ideale, ad una speranza di significare il mutar dei tempi e della generale cultura. Un concetto nuovo balza inatteso da uno dei primi ricordi francesi delle opere latine del Boccaccio che si trova nella traduzione di Valerio Massimo preparata da Nicolas de Gonesse; un ideale è apertamente dichiarato dal rapido richiamo alla « *veritas filia temporis* » che si trova nel *Cinquiesme Livre* di Rabelais; una speranza racchiude l'esortazione rivolta da Pierre de la Ramée a Caterina de' Medici per convincerla della necessità di riorganizzare l'insegnamento dei lettori reali. Questi fatti, simili a cento altri, significano ben poco se isolati dal loro contesto storico. Ma, appena ognuno di essi viene riportato nel suo tempo ed è riunito al suo naturale ambiente come allo sviluppo generale, senza indugio ogni fatto dimostra quanto varie e ricche e tutte significative siano le testimonianze di un cammino che, se fu faticoso perché contrastato, non per questo può dirsi privo di una sua interiore necessità.

Proprio questa interiore necessità lega in uno stretto e ben concatenato sviluppo quasi due secoli di classicismo francese. Dal momento in cui l'insegnamento del Petrarca recò i suoi frutti, prima in Avignone, poi in Parigi, fino al momento in cui Pierre de la Ramée, con un'operosità coronata dall'eroismo, propose per gli studi un nuovo metodo capace di sostituire quello medioevale: dalla metà del Trecento alla metà del Cinquecento, una serie ben concatenata di progressive conquiste segna il sicuro maturare della cultura francese verso una nuova civiltà. Si realizza in quei decenni fortunati il passaggio tutto originale dalla « *reductio artium ad*

theologiam » alla « *reductio artium ad philosophiam* »; il passaggio dal dominio incontrastato della teologia su tutte le discipline del Trivio e del Quadrivio alla libertà di una nuova enciclopedia in cui ogni disciplina e tutte le scienze armonicamente collaborano all'umana ricerca di ogni verità. Al predominio si sostituisce la collaborazione, ad una classificazione del sapere una circolarità d'interessi. E tutto avviene secondo una graduale evoluzione in cui non sai se ammirare l'attenta logicità o la concatenazione prudente. Piú che mai, anche nella storia dell'Umanesimo francese, « *natura non facit saltus* ».

* * *

2. - Il grande arco che unisce ed abbraccia gli anni francesi del Petrarca ai momenti eroici della vita di Pierre de la Ramée non può dirsi, certo, un'astrazione. Costruito senza arditezze, non supera abissi, né presuppone rotture. È un esempio di quegli archi romani di cui talora si compiace la storia, sempre fedele all'equilibrio conquistato in modo imprevisto, con il ricupero circolare di motivi non rifiutati, ma opportunamente rinnovati e saggiamente approfonditi. È un'armonica unità nella quale, ben osservando, si scorgono tutte le tappe di una solida costruzione.

La prima pietra dell'opera secolare è stata posta con mano sicura dal Petrarca. E intendo, non dal poeta in volgare, meno dal poeta in latino, certamente dal moralista e, in modo capitale, dal fondatore della nuova filologia. La presenza del poeta toscano in Avignone suscita tra gli studiosi francesi curiosità inattese perché il suo esempio sospinge le menti piú lontane ad una nuova lettura degli autori antichi e, piú ancora, convince ad utilizzare gli insegnamenti classici con fiducia maggiore e piú ampia libertà. È facile notare come, nella generazione francese che segue immediatamente quella del Petrarca, l'attività dell'umanista italiano è ammirata al punto che le sue opere gradatamente sostituiscono quelle medievali e si allineano con quelle classiche. Ciò avviene non soltanto nella discussione di problemi morali per i quali il Petrarca è generalmente consultato come una voce autorevole. Anche per i problemi storici, per la generale informazione erudita, le opere latine del poeta vengono presto utilizzate come fonti sicure di testimonianze tratte direttamente da testi antichi poco noti o appena

scoperti. L'esempio di Pierre Bersuire, a questo proposito, è del tutto significativo. Ma non si può trascurare di aggiungere che, qualche decennio dopo, Nicolas de Gonesse, nella continuazione della traduzione e del commento a Valerio Massimo di Simon de Hesdin, si vale anche piú fiduciosamente tanto delle opere latine del Petrarca come di quelle del Boccaccio. Prova, anche questa, non trascurabile del modo con cui veniva assimilata la nuova filologia italiana e di come fossero utilizzati gli strumenti da essa offerti.

Sullo scorcio del secolo XV, a tal punto il nuovo metodo aveva già fruttificato che i piú attivi letterati parigini, tutti piú o meno legati all'ambiente avignonese, si vantano, per bocca di Nicolas de Clamanges, di operare in una nuova età. Colui che si riconoscerà il merito d'essere stato il restauratore dell'arte oratoria in Francia (« *reparator perditae in Gallicis regionibus artis oratoriae* »), per difendere la sua attività, nel modo seguente esalta, in una lettera a Gontier Col, la sua opera di vero pioniere:

« Non certo meritai di essere odiato nella mia stessa patria o di essere esiliato, io che non poco ho lavorato a favore delle discipline letterarie tanto ammirate nei piú illustri secoli passati. Poiché proprio io con la mia attività ho fatto rinascere quell'eloquenza che, per lungo tempo, fu dimenticata in Francia e non poco ho faticato per far nuovamente rifiorire le arti in modo non paragonabile all'antichità, ma comunque in modo tale che i Francesi, in questi anni non inferiori per eccellenti qualità agli altri popoli, possano essere giudicati anche per l'arte oratoria, se non proprio uguali agli antichi, almeno non inesperti ».

Scrivendo al Cardinale di Pietramala, Nicolas de Clamanges non è meno preciso nei suoi ricordi:

« Spesso all'Università di Parigi ho letto in lezioni pubbliche la retorica di Cicerone e altrettanto ho pure fatto sovente in lezioni private. Talvolta, ho insegnato anche la retorica aristotelica in quella Parigi dove sono sempre studiati grandi poeti come Virgilio e Terenzio ».

Il vanto di Nicolas de Clamanges è del tutto legittimo. In poco piú di cinquant'anni, attraverso condizioni sociali tutt'altro che favorevoli, pur con l'aiuto di quel re illuminato che fu Carlo V, i letterati parigini organizzarono la loro valida reazione contro il

primato della logica che durava almeno da un secolo. Un primato, sia ben chiaro, che soltanto a noi appare vano e del tutto avvilente per la cultura del tempo. Per i contemporanei quel primato esprimeva, a suo modo, una forza intellettuale non meno viva di quella umanistica e, come questa, alimentata, per quanto assicura la fortuna di Giovanni da Ripa, dall'Italia.

Pertanto, agli inizi dell'Umanesimo francese, non fu cosa di poca importanza l'opposizione della retorica alla logica. Direi, anzi, che fu un modo del tutto tradizionale con cui nella secolare « battaglia delle sette arti » veniva ristabilito un equilibrio rotto dal secolo XII e presto trasformato, nella divisione netta degli studiosi, in due campi avversi. Da questo momento la vittoria sarà dei piú loquaci, gli umanisti; ma sarebbe un grave errore interpretare la meno brillante lotta degli avversari come remissivo abbandono. Nella realtà, l'opposizione fu sempre violenta e tale da imporre, non soltanto l'esilio lamentato dal Clamanges, ma il rogo sofferto dal Dolet (1546) e il sacrificio eroicamente sopportato da Pierre de la Ramée (1572).

Normalmente, l'opposizione ebbe manifestazioni meno appariscenti, ma altrettanto sicure e sempre inquietanti. Segnano gli ostacoli che l'ideale umanistico dovette superare nel suo sviluppo storico, la decisione di Guillaume Fichet di abbandonare Parigi per dedicarsi, su consiglio del Bessarione, alla preparazione della Crociata contro i Turchi, le preoccupazioni sempre esclusivamente riformiste di Lefèvre d'Étaples, l'impegno religioso di Budé nel *De transitu Hellenismi ad Christianismum*, la conversione al Protestantesimo di Pierre de la Ramée. Ad ogni passo i tradizionalisti suscitavano reazioni vivaci e, talvolta, estreme; sempre turbavano menti pensose e, per quanti riportavano alle vecchie posizioni, i migliori costringevano ad una polemica che rappresenta, a distanza di secoli, il lato appariscente di una storia ben altrimenti complessa.

Come è noto, la reazione normale sempre registrata nel secolare sviluppo del classicismo medievale è il giudizio negativo che, da Alcuino al Petrarca, gli autori pronunziavano, al termine di una carriera anche gloriosa, sulla loro attività letteraria. Quante mai volte è stato ripetuto il famoso sogno di S. Girolamo e quanti scritti, pur giunti fino a noi, sono stati rinnegati e proposti

per la distruzione! Per opera dei difensori della cultura tradizionale non diverse preoccupazioni continuarono ad agire nell'età umanistica e proprio in Francia piú che altrove. Ma provocarono reazioni nuove, segno evidente del clima mutato e della via che la cultura francese con sforzi notevoli aveva finalmente scoperto.

* * *

3. - Una perenne opposizione, tenace e sostanziale, spiega e giustifica perché mai, almeno nel primo secolo dell'Umanesimo francese, le affermazioni dei difensori del nuovo metodo culturale suonino tanto simili. Appena qualche decennio dopo Nicolas de Clamanges (morto nel 1437), Guillaume Fichet ripete quasi alla lettera le orgogliose dichiarazioni del predecessore. Nella prefazione alla famosa *Rhetorica* del 1471 il problema dei rapporti tra retorica e logica è riproposto in tutta la sua chiarezza e non senza un rinnovato vigore. Fichet indica i nemici della concezione umanistica nei filosofi, nei teologi, anche nei giuristi. Ma a tutti egli risponde richiamando i grandi esempi classici ed elencando, a piú riprese, quali vantaggi alla generale cultura derivino dall'equilibrata unione della retorica con la filosofia. L'umanista intuisce quale nuova via si apra per lo sviluppo della cultura francese sia quando indica i successi della contemporanea cultura italiana, sia quando combatte ogni rinnovata deviazione aristotelica o superati metodi didattici. Fedele alla via « italiana », egli non esita ad affermare la sua devozione per Cicerone che gli permette di trascurare senza esitazione l'insegnamento retorico di Aristotele e di opporsi a quei « georgiani » che a Parigi si proclamavano fedeli alla posizione polemica di Giorgio da Trebisonda. Tanta lungimiranza, ampiamente documentata nelle lettere di accompagnamento della *Rhetorica*, pone del tutto in evidenza l'opera del laborioso maestro. Il quale, in una lettera scritta a Robert Gaguin in occasione della prima edizione parigina della *Orthographia* del Barzizza (1472), si compiace di proclamare compiuta un'altra tappa della storia dell'Umanesimo francese. La lettera è molto significativa e, pertanto, merita la seguente ampia citazione:

« Una grande soddisfazione riempie il mio cuore, o eruditissimo Roberto, quando osservo che in questa città di Parigi le Muse e tutti

i generi dell'eloquenza – nell'età precedente completamente ignorati – hanno ripreso a fiorire. Infatti, quando giovinetto venni a Parigi dalla natia Savoia per studiare la filosofia di Aristotele, non poco mi stupii che un poeta o un oratore fossero, proprio in Parigi, piú rari della fenice. Allora nessuno si preoccupava di leggere, come ora avviene, con sollecita assiduità Cicerone; nessuno componeva con originale ispirazione una poesia, nessuno imitava con modi nuovi le opere antiche. L'Università parigina, abbandonato il culto della latinità, si compiaceva di uno stile rustico fra i piú comuni. Per buona sorte noi, ora, viviamo anni migliori, nei quali, per dirla con gli antichi poeti, anche gli dei e le dee aspirano ad un eloquio sempre piú elegante. E questo affermo, naturalmente, per quanto riguarda il rinnovamento degli studi umanistici nei quali, per quanto mi è possibile intuire, un nuovo progresso farà compiere la scoperta della stampa che, come un cavallo di Troia, viene introdotta fra noi dalla Germania ».

La valorizzazione dell'invenzione della stampa e la sua sollecita introduzione in Sorbona fu, senza dubbio, una delle conquiste piú gloriose della nuova cultura. Tuttavia, per quanto dimostra il testo citato, deve essere opportunamente sottolineato che lo stesso Fichet, animatore abile ed entusiasta del grande avvenimento, non esita ad introdurre la conquista tecnica nel piú ampio interesse della generale cultura. La stampa viene subito messa a servizio della nuova causa. E questo perché, oltre al trionfo dell'eloquenza sulla logica, gli umanisti sono, soprattutto, interessati alla formazione di una nuova coscienza letteraria. Non a caso, Fichet loda l'opera poetica di Robert Gaguin; non a caso, egli sostiene l'utilità dei nuovi manuali preparati dall'Umanesimo italiano e, fra tutti, utilizza, stampa e diffonde le *Elegantiae* del Valla.

In verità, in quegli anni gli umanisti francesi non tanto esaltano un progresso tecnico quanto realizzano un approfondimento filologico. E proprio dal Valla, l'ammirato Italiano scelto a sostituire il magistero del Petrarca, sanno imparare quanto grande sia ancora la funzione sociale della lingua latina, umanisticamente intesa come lo strumento indispensabile per difendere e diffondere la sola unione ancora possibile nell'Europa di quegli anni, quella culturale. Con il Valla, adunque, gli umanisti francesi ripetono che « *ibi romanum imperium est ubicumque romana lingua*

dominatur » ed il concetto trasformano secondo una visione cristiana che Lefèvre d'Étaples sintetizza acutamente cosí:

« E perché mai non potremmo desiderare che il nostro tempo ritorni allo splendore della Chiesa primitiva? Colui che sopra ogni cosa è benedetto ci assicura che, ritornando la pura luce del Vangelo, ritornerà la stessa grandiosità della fede, la stessa purezza del culto, come se il mondo ritornasse a quel tempo fortunato. In verità, fin da quando la Chiesa, dopo il regno di Costantino, incominciò a decadere dal suo primitivo splendore, in tanti secoli di storia non si è mai osservata una piú approfondita conoscenza delle lingue dei diversi popoli, un maggior numero di scoperte geografiche, tanta vastità di spazi nei quali il nome di Cristo possa essere divulgato. Lo studio della lingua latina e della greca, alle quali ha fatto seguito lo studio della lingua ebraica, ritornò in onore al tempo della caduta di Costantinopoli quando un piccolo gruppo di Greci come Bessarione, Teodoro Gaza, Emanuele Crisolora, trovarono ospitalità in Italia. Non molti anni dopo, i Portoghesi navigarono verso Oriente alla scoperta di nuove terre in cui propagare il nome di Cristo. Ad Occidente, piegando verso Mezzogiorno, gli Spagnoli navigarono sotto la guida di un Ligure; sempre ad Occidente, ma piegando verso Settentrione, navigarono per ogni dove i Francesi: preoccupati tutti di annunciare con sincerità e purezza il nome di Cristo. E questo fecero affinché di cosí augusto nome sempre piú risuonino le terre onde avvenga che ogni luogo ti adori, o Signore, con sincero spirito evangelico e con un culto della verità il piú alto che si possa desiderare ».

Questa pagina illuminata Lefèvre d'Étaples scriveva quando, da non pochi anni, aveva imparato, a Firenze dal Ficino e a Padova dal Barbaro, quali aiuti vi fossero nelle grandi opere classiche per le piú pressanti domande del Cristianesimo. Ma, soprattutto, cosí ampie speranze il grande teologo formulava dopo che Erasmo con gli *Antibarbarorum libri*, con l'*Enchiridion militis christiani* e, piú ancora, con le edizioni di S. Girolamo e del Nuovo Testamento aveva sollecitato gli studiosi di ogni disciplina a trarre il frutto migliore dal nuovo metodo filologico. E mai esortazione a ritornare alle fonti trovò eco maggiore di quella registrata dalle generazioni maturate alla luce del nuovo secolo.

* * *

4. - Negli anni in cui si forma tanto la generazione di Budé e di Tiraqueau come quella di Rabelais e di Marot, la visione di un mondo classico meravigliosamente svelato da insperate scoperte riempie le menti e i cuori di una curiosità senza precedenti. È giunto finalmente il momento in cui la cultura francese si arricchisce della dimensione storica e, già dal 1511, l'arricchimento è avvertito dagli ascoltatori parigini di Aleandro.

Non soltanto il ricordo diretto del professore italiano, ma altre testimonianze meno interessate ci confermano che il successo raggiunto da lezioni frequentate da un imponente numero di ascoltatori aveva un suo particolare significato che non era mondano ed esteriore, ma tutto culturale. Che in un ambiente privilegiato l'erudizione sapesse raggiungere direttamente la vita, e diventasse presto esperienza partecipata, lo prova anche la scarna notizia con la quale Giovanni Kierher comunicava a Michele Hummelberg l'ammirato successo di Aleandro:

« Il nostro Girolamo ha spiegato Ausonio con tale soddisfazione di tutti e con tanta approvazione che mi è difficile descrivere un successo veramente caloroso. Alla sua lezione gli ascoltatori del tutto qualificati convennero in cosí grande numero che l'aula, pur vasta, non poté contenerli tutti. Per tanta frequenza non parlerei di una folla, ma di un vero esercito ».

Che cosa alti rappresentanti (« *clarissimi viri* ») della cultura parigina potevano mai attendersi da un commento filologico al testo di Ausonio? Attirava ogni curiosità la scoperta di un mondo sconosciuto e pur tanto ammirato, ma piú ancora interessava il nuovo metodo capace di trarre da una civiltà illustre esperienze utili per ogni tempo. Aleandro non altro offriva ai suoi ascoltatori se non una scrupolosa lezione di storia e di morale. Ma era una lezione fatta per la vita immediata; una lezione dalla quale le generazioni che faranno la grandezza del regno di Francesco I ben sapevano trarre tutti i frutti ed ogni ammaestramento.

L'ammaestramento piú fecondo lo trassero in primo luogo i giuristi, poi i poeti, infine i filosofi. Non può essere, infatti, dimen-

ticato che l'istituzione dei lettori reali fu voluta, patrocinata e, poi, difesa dal principe degli umanisti francesi, Guillaume Budé, il quale fu anche il piú erudito dei giuristi che illustrarono la corte di Francesco I. Ma Budé, per la storia della filologia umanistica, non è soltanto l'autore del *De asse*, delle *Annotationes in Pandectas*, del *Lexicon sive dictionarium graeco-latinum*. Egli è, soprattutto, l'autore del *De philologia* in cui non poche idee della *Deffence* di Du Bellay vengono anticipate e validamente sostenute. E la *Deffence* (1549), a sua volta, non è un semplice manifesto letterario concepito nel chiuso del collegio di Coqueret sotto l'entusiasmante guida di Dorat. Manifestazione collettiva dei primi componimenti della « Brigade », essa è l'affermazione di una poetica in cui per la prima volta viene riconosciuta in Francia l'alta funzione sociale della poesia e assegnato al poeta nuovo il posto che nella classicità era stato riconosciuto a Omero e a Virgilio:

> « O tu che sei ornato delle grazie di tanta perfezione, se mai senti pietà per la tua povera lingua e ti degni arricchirla dei tuoi tesori, tu veramente sarai colui che potrà farle sollevare il capo onde possa pareggiare la superba lingua della Grecia e del Lazio, non diversamente da quanto ha fatto in questi anni l'italiano Ariosto che io oserei paragonare (se non fossi trattenuto dalla santità di quei vecchi poemi) a Omero e a Virgilio. Pertanto, non diversamente dall'Ariosto, che ha tratto dalla nostra letteratura i nomi e l'argomento del suo poema, anche tu scegli uno di quei vecchi romanzi francesi, come *Lancelot* o *Tristan* o altri, e fa' rinascere per il nostro mondo una nuova ammirabile *Iliade* o una perfetta *Eneide* ».

Su questa via, negli anni seguenti, Ronsard farà non poco cammino. Ripetendo gli insegnamenti di Pindaro e di Orazio, egli vorrà essere il « vate » della nuova Francia, l'interprete dei voleri divini, l'intermediario tra il re e il suo popolo, la guida riconosciuta e venerata. Ma guida illuminata il poeta si dimostra, non difendendo in alcuni momenti difficili delle guerre di religione il potere costituito, bensí riprendendo nella solenne poesia degli *Hymnes* tutti i temi della cultura umanistica. Quando, alla luce dei pensieri maturati nel fortunato travaglio rinascimentale, il poeta ricanta con l'ala vigorosa di una matura ispirazione i grandi temi della morte e della eternità, della fortuna e della giustizia,

della potenza e della ricchezza, allora l'origine culturale di quei pensieri e le loro nuove soluzioni non sfuggono a Pierre de la Ramée. In quegli stessi anni il grande pensatore precisa e diffonde il suo metodo per la difesa della nuova cultura e cosí egli si identifica con l'ultima tappa del grande cammino umanistico. A nuovi uomini corrispondono finalmente pensieri nuovi, perché, secondo quanto osserva proprio Pierre de la Ramée, ad una nuova vita corrisponde veramente una nuova cultura:

« Prima s'imparava che cosa fosse il valore, la temerarietà, la generosità, i sentimenti per mezzo di quelle artificiose descrizioni che degli umani costumi offrono i libri dei filosofi; ora, al contrario, gli stessi costumi vengono insegnati con veri e vitali esempi tratti dalle opere dei poeti, degli oratori, degli storici. Prima si discuteva in astratto che cosa fosse il vento, la pioggia, la tempesta, quali fossero le cause del nascere e del morire degli esseri umani; ma ora, l'efficienza delle forze naturali viene dimostrata con l'incantevole bellezza delle opere di Virgilio, di Omero e di altri ottimi autori. Cosí per la filosofia della vita i libri morali di Cicerone sono uniti alla poesia di Orazio e per le scienze naturali non sono dimenticati per molti argomenti né Lucrezio né Ovidio né Virgilio ».

* * *

Adunque, il grande arco romano raggiunge la sua base terminale quando i Francesi, non diversamente dagli Italiani, voltandosi all'antico scoprono il nuovo, studiando il latino e il greco ricreano il francese, educati nella cultura umanistica illustrano la poesia volgare. All'alba dei tempi moderni i Francesi ritrovano se stessi ritornando alla scuola di Atene e di Roma. La lunga via sarà ripercorsa almeno ancora una volta al seguito di Corneille e di Racine, ma i vantaggi di una cosí ardita esplorazione saranno presenti sempre e in ogni tempo.

La piú egocentrica delle culture europee compirà viaggi non differenti ogni qualvolta vorrà ritrovarsi per rinnovarsi. Come è andata a Roma con gli umanisti, cosí andrà in Inghilterra con gli illuministi e in Germania con i romantici. Un bisogno di uscire dalla propria tradizione guida sempre i Francesi quando avvertono la necessità di scoprirsi originali. A Weimar come a Coppet,

il calore di un salotto parigino provoca la stessa nostalgia che ispirò Du Bellay fra le meraviglie del Rinascimento romano.

Si può essere certi, pertanto, che i fatti e gli uomini e le opere ora ricordati provano quanto il ponte romano dell'Umanesimo francese sia stato cosí solidamente costruito da esistere ancora ed essere sempre percorribile. Riconoscere l'esistenza di questo ponte, illustrarne la funzione, anche analizzare la sua splendida costruzione non soltanto è utile per la storia letteraria francese, ma indispensabile per chi voglia avere un panorama completo di una civiltà fra le piú ricche di secoli e di glorie. Poiché, come l'Umanesimo storico reca con sé quell'Umanesimo eterno che nell'uomo decide la misura di ogni azione e di ogni pensiero, cosí i Francesi di talento recano nel loro intimo un moralista appena li riscaldi il sole antico e sempre nuovo della classicità. Dall'anonimo autore della *Chanson de Roland* al Gide di *Thesée* e al Giraudoux di *La guerre de Troie n'aura pas lieu* il ponte romano è una via del tutto obbligata.

CAPITOLO SECONDO

LA COMPONENTE FIORENTINA NELLA FORMAZIONE DELL'UMANESIMO FRANCESE

Fra quanti problemi la storiografia è venuta suscitando, da oltre un secolo, allo scopo di approfondire l'origine italiana e la fortuna europea dell'Umanesimo, quello che riguarda i particolari rapporti durati per alcuni gloriosi decenni fra la civiltà fiorentina e la cultura francese è diventato da tempo un « luogo classico » per misurare il progresso generalmente compiuto nella valutazione della prima giornata della civiltà moderna. Di una complessa realtà storiografica proprio questo importante dato di fatto vuole essere notato in primo luogo. Nei tre momenti capitali, in cui è agevole polarizzare lo sviluppo critico di ricerche piú che mai legate alla formulazione dei principali schemi della storiografia letteraria, il panorama movimentato dell'Umanesimo europeo è sempre stato condizionato dal modo particolare secondo il quale i rapporti della cultura umanistica fra Firenze e Parigi furono cronologicamente precisati, variamente descritti, storicamente distinti.

Negli anni in cui le letterature nazionali, grazie al definitivo allargamento degli schemi preparati da una tradizione pluriseco-lare, assumevano finalmente un loro profilo preciso ed autonomo, i rapporti tra Umanesimo fiorentino e Umanesimo francese furono descritti come il risultato fortunato di un'infausta rottura delle sacre barriere nazionali; rottura perpetrata da barbari invasori subito abbacinati, al loro primo apparire sulla frontiera delle Alpi, dallo splendore improvviso del Rinascimento italiano. Per esaltare un episodio cosí inatteso, or è un secolo, un delicato idillio veniva immaginato dal Michelet, romanticamente ispirato non da una

sicura meditazione storica, ma da semplici ricordi turistici.

Il Michelet non vede piú le salmerie dell'esercito vittorioso a Fornovo rivalicare faticosamente le Alpi con il ricco bottino fornito da quanto di piú prezioso possedevano la Firenze dei Medici e la Napoli degli Aragonesi. Per suggerire lo stesso mito, lo storico dipinge, nel 1855, un quadro del tutto diverso e con colori anche piú vivaci. Lo sfondo è ancora guerresco, ma il soldato francese che domina in primo piano non è piú un conquistatore, bensí un barbaro generoso all'entrata del paradiso terrestre. Vanno incontro al barbaro le piú belle fanciulle che la prospera civiltà italiana fornisce ad un'età fortunata. Col piú ammirevole dei sorrisi le gentili offrono i frutti di una terra ubertosa, presentano le chiavi della città, formulano i piú cordiali inviti. Il barbaro rimane presto colpito ed avvinto. La sua intatta vitalità è conquistata da tanta grazia, che il sole illumina e le opere d'arte riflettono. Avviene cosí il miracolo, quel miracolo che il Michelet definisce come un raro e singolare fenomeno. Il contatto della barbarie con un'altra civiltà produce inevitabilmente un urto tra due mondi, l'urto genera una scintilla, la scintilla una colonna di fuoco: quel fuoco che rappresenta il Rinascimento.

Cosí brillante luce di fantasia è piú che sufficiente per farci comprendere come, fino alle soglie del nostro secolo, le pagine del Michelet abbiano rappresentato il testo sacro, da cui ha tratto la sua sicurezza uno schema storiografico diventato presto comune. L'incontro tra due popoli, del tutto improvviso, cosí violento e tanto fruttuoso, fu lungamente giudicato il riferimento storico piú utile per fissare in parecchie letterature europee l'inizio della cultura moderna. In questo modo la spedizione militare di Carlo VIII venne utilizzata per segnare una data fondamentale nella storia della civiltà e quella rottura, già vantata dagli umanisti, a tal punto fu approfondita da negare, e nel modo piú netto, tra il prima e il dopo – come dalle tenebre alla luce – ogni storica continuità. Per quanto riguarda la cultura francese in modo particolare, per molti decenni nessun dubbio sfiorò gli studiosi che la serie fitta dei rapporti franco-italiani avesse inizio soltanto con la venuta di Carlo VIII in Firenze e che, da quel momento, la civiltà umanistica italiana avesse agito in modo preponderante e quasi esclusivo sulle idee e sul gusto, sulle lettere e sulle arti della

Francia. E poiché non mancavano i fatti per alimentare la tesi, da quel momento nessun manuale osò trascurare la solitaria morte ad Amboise di Leonardo o la reggenza di Caterina de' Medici. Si può dire, anzi, di piú. L'uno e l'altro ricordo furono ben presto giudicati del tutto indispensabili da quanti sentivano il bisogno di giustificare il loro arrivo alla civiltà del Rinascimento francese, non per la via che parrebbe normale del Quattrocento di Villon e di Charles d'Orléans, ma per un cammino, sùbito sfruttato, che per giungere a Parigi da Tours e da Blois arditamente si sospingeva fino alla Firenze del Poliziano e del Magnifico Lorenzo.

Per modificare lo schema storiografico romantico, le piú attuali ricerche sull'Umanesimo francese sono state tutte dedicate a prolungare nei decenni la storia del grande movimento. Percorrendo vie tortuose, talvolta oscure, mai ancora battute, la recente storiografia ha potuto dimostrare che, anche prima delle guerre d'Italia, la cultura francese intrattenne rapporti culturali stretti con l'Umanesimo italiano in genere e fiorentino in specie; poi, ha provato che questi rapporti produssero i frutti di una civiltà letteraria nuova; infine, ha confermato che proprio questi sono i frutti giunti alla splendida maturità del Cinquecento. Ricerche ampie ed impegnative hanno avuto il merito di rivelare una realtà culturale del tutto insospettata cinquant'anni or sono e tale che, dovendo illustrare i rapporti tra l'Umanesimo fiorentino e l'Umanesimo francese, è ormai indispensabile incominciare, non già con la fine del Quattrocento, ma risalire arditamente, e con sicura coscienza storica, almeno un secolo e mezzo piú indietro.

* * *

1. - Anche nel Trecento, come nel Cinquecento, come sempre, i Fiorentini, i Toscani, gli Italiani in genere valicarono le Alpi, sospinti in Francia da interessi commerciali, da obblighi diplomatici, anche da persecuzioni politiche. Già Dante ricorda la donna fiorentina lasciata « *per Francia nel letto deserta* » e Giovanni da Serravalle lamenta che « *omnes vanitates quasi veniunt de Francia, sicut novitates vestium et formarum* ». Ma non è di tutti i tempi che, con le vanità francesi, i commercianti, i diplomatici, i viaggiatori fiorentini riportassero in patria dei manoscritti. Eppure

siamo certi che alcuni esemplari fra i piú preziosi della libreria del Salutati o venivano direttamente dalle biblioteche francesi o erano stati tratti da copie ivi preparate. Non pochi manoscritti che, ancora nel 1338, erano segnati nel catalogo della libreria della Sorbona, qualche decennio piú tardi sono in Firenze, presenti essi stessi o nelle copie dirette. Ricorderò il manoscritto, ora Vaticano, della traduzione di Aristippo del *Fedone* già appartenuto al Salutati e che è una copia dello stesso manoscritto parigino, da cui il Petrarca trasse il suo esemplare del *Fedone*. Ma ricorderò, soprattutto, il testo di Properzio preparato sempre per il Salutati da un'altra copia petrarchesca tratta a sua volta, verso il 1333, da un manoscritto francese; e ancora un Tibullo, preziosa rarità della libreria del Cancelliere fiorentino, venuto esso pure da Parigi. A Properzio e a Tibullo si uniscono le tragedie di Seneca i cui manoscritti, largamente diffusi in Italia in quel giro di anni, derivano molto probabilmente da un archetipo francese. Se la fantasia romantica avesse posseduto questi dati, quale stupenda pagina avrebbe scritto! Con quanta convinzione avrebbe architettato un romanzo di cappa e spada con trafugamento di manoscritti nelle torri di Notre-Dame dopo segreti appostamenti negli angoli polverosi della Sorbona, con pazienti attese e fughe precipitose e, da ultimo, l'immancabile vendetta italiana a base di veleno fiorentino!

Sperduti nei cieli, oggi, noi non sappiamo piú sognare sulla terra. Adunque, da fatti indubbiamente importanti non ci rimane che dedurre il solo, unico, ma sempre confortante significato storico.

Questo interesse italiano per i tesori delle biblioteche di Francia, ha un sicuro iniziatore nell'uomo che gli stessi contemporanei riconobbero subito come il padre dell'Umanesimo: Francesco Petrarca. Per merito di un poeta, che seppe anche essere un filologo insigne, la mai spenta curiosità medievale per l'antichità diventò un modo nuovo di amare, di conoscere, d'interpretare i classici. Questi cessarono, allora, d'offrire artistiche bellezze alla gloria esclusiva di una superiore verità e, per la prima volta, svelarono un mondo degno di essere osservato nella sua storica autonomia, apprezzato nella sua grandezza ripetibile, studiato per l'elevazione morale di ogni uomo. Meditando questo nuovo ed originale « senso dell'antico », il Petrarca trova proprio in Francia il primo mate-

riale classico per il suo tirocinio filologico. Quel grande educatore che fu ser Petracco di Parenzo aveva comperato a Parigi un Isidoro e un Virgilio che si era fatto trascrivere in Avignone. Questi due manoscritti, unitamente ad un esemplare dugentesco del *De civitate Dei*, sono le prime « vanità francesi » di cui si diletta il giovane Petrarca. Il quale, per scienza propria, con un manoscritto di Chartres ricostruisce, fin dai suoi primi anni avignonesi, tre decadi degli *Ab Urbe condita*; poi, viene in possesso del *Fedone* e del Properzio già ricordati e, finalmente, altro dono di ser Petracco, delle opere retoriche di Cicerone. *Peregrinus ubique*, il poeta è sospinto dal suo ardore classico, e non romantico, a ricercare le testimonianze dell'antichità e nella sua ricerca comunica un ardore e quel « senso dell'antico » che i Francesi, fino a quei giorni, avevano del tutto ignorato.

La fiamma filologica accesa ovunque dal cuore di un poeta, in terra di Francia non si spense piú. Durante le guerre e le sedizioni, le ribellioni fratricide e la lotta contro l'occupante inglese, la lirica petrarchesca trovò ben pochi ascoltatori, le polemiche del difensore del prestigio romano aumentarono soprattutto un già profondo rancore, gli insegnamenti del moralista furono presto assimilati dalla corrente conservatrice. Soltanto il metodo filologico del grande maestro, perfettamente inteso quale via ad una nuova concezione della storia, percorse una sua via segreta e dimostrò negli uomini e nelle opere quali energie sapesse suscitare e quale avvenire venisse preparando. Un'osservazione di Giuseppe Mazzini cade qui del tutto a proposito: « *Da questa Italia fatale non può sorgere incendio senza che ne divampi l'Europa* ».

L'incendio divampò, in primo luogo, in Avignone. Piú volte dallo stesso Petrarca è stato ricordato quale entusiasmo abbia suscitato la sua poesia fra la gioventú avignonese. Sulle sponde del Rodano, è detto in una *Familiare*, si discuteva di poesia piú di quanto non si facesse in Atene e in Roma. In verità, dopo che il giovane poeta fu richiamato da Bologna nella primavera del 1326, pare che la poesia fosse diventata il grande argomento delle conversazioni avignonesi. Ne parlavano i giovani e i vecchi, gli uomini e le donne. Nelle testimonianze è rimasto famoso l'episodio del vecchio padre che, arrestato per strada l'idolo di tanti giovani, pubblicamente lo accusa per la nefasta influenza avvertita

nel proprio figlio, ormai deciso contro tutti ad abbandonare gli studi lucrativi per dedicarsi esclusivamente alla poesia. Quando il poeta passeggia tra il pubblico è segnato a dito; per vederlo ed avvicinarlo, gli ammiratori arrivano dai luoghi piú lontani. Cosí una fama improvvisa copre con una grande nuvola di fumo un fuoco ben piú ardente e glorioso.

Con l'impulso dato dal Petrarca allo studio dei classici, Avignone, per alcuni decenni del Trecento, diventa « il grande crocevia » della nuova civiltà umanistica. Ben a ragione Berthold Ullman ha potuto dire che in quegli anni la corte papale ebbe la funzione storica che, nel secolo seguente, toccherà al Concilio di Costanza. Dal Billanovich non meno acutamente è stato osservato che, se negli altri secoli tutte le vie portano a Roma, nel Trecento le stesse vie deflettono verso Avignone. Naturalmente, non s'intendono soltanto le vie della politica e del commercio, degli interessi religiosi e diplomatici, ma proprio quelle fondamentali vie della cultura, lungo le quali con un cammino sempre faticoso progredisce la nostra comune civiltà. L'incontro fortunato di un talento eccezionale con un ambiente, se altro mai attento alle sue sollecitazioni, ha fatto sí che la curia avignonese in anni fortunati rappresentasse il punto d'incontro di quanti testi classici le biblioteche francesi e fiamminghe fornivano al nuovo interesse storico e filologico suscitato dal grande animatore. L'opera vasta e senza precedenti, compiuta con preoccupazioni chiaramente umanistiche, raggiunge in alcuni decenni tali risultati da permettere d'affermare che in Avignone, alla fine del Trecento, si trovava radunata la raccolta di classici piú cospicua che l'Europa del tempo potesse vantare.

Dimostrano ampiamente con quale ritmo la raccolta fu realizzata i quattro inventari della biblioteca pontificia successivamente preparati in meno di cinquant'anni. L'oculatezza della scelta è provata dalla presenza dei principali classici in numero di esemplari sempre in aumento, e che per Seneca salgono dai due del 1317 ai diciannove del 1375, ai venti del 1403; per Cicerone dai quattro del 1369 ai sette del 1375, agli undici del 1379; dall'unico esemplare di Ovidio del 1379 ai sette del 1403. A questa data Virgilio e Plinio sono presenti con quattro esemplari, Orazio con due, Boezio con quattordici. E non enumero i classici presenti in

esemplari unici, ma ricordo che entrano a far parte dell'ultimo inventario anche Svetonio e Plauto, Terenzio e Quintiliano, Plutarco e Omero in traduzione latina. La schiera dei classici è affiancata dalle opere dei nuovi commentatori. Il Petrarca stesso è presente con quindici manoscritti, il Boccaccio con tre, il Salutati con due. Sempre nel 1403 è segnalata la rarità piú significativa della biblioteca avignonese: una copia della *Divina Commedia*, ben definita « *in vulgari italico* ».

* * *

2. - I manoscritti, ha giustamente osservato il Traube, sono esseri viventi. Per quanto rappresentano e significano, essi non recano soltanto la testimonianza di molte età. Come gli uomini, essi viaggiano, soffrono persecuzioni, ricevono onori, vivono autentiche avventure di fede e di passione. I manoscritti avignonesi non sfuggirono, certo, a tale umana condizione. Le grandi voci classiche, riunite nella città papale in meno di un secolo, ben presto ripresero a raccontare la loro vita lungo le strade d'Italia e di Spagna. Tuttavia, fra quelle voci, non poche intrapresero viaggi anche piú brevi e nella Francia stessa ricevettero onori piú di quanto non venga comunemente detto e persecuzioni, forse, non ne soffrirono piú.

Onori parigini ebbero alcuni dei piú illustri ospiti avignonesi e da Carlo V, il buon re di Christine de Pizan, vennero affidati a solleciti traduttori, perché fossero rivestiti di paludamenti piú modesti, ma graditi ai meno dotti, fra i quali venivano allora considerati non pochi principi della casa regnante e tutti gli uomini d'arme e di corte. Soltanto alcuni rappresentanti della cancelleria e della Sorbona, piú profondamente educati dall'ambiente avignonese, coltivarono amorevolmente, e come un prezioso segreto, il culto dei classici. Furono presto giudicati dei pagani ed erano in realtà uomini molto pii, preoccupati di riformare dal profondo i costumi della Cristianità; diplomatici di non alto rango, apprezzati piú nella cancelleria che alla corte; professori sensibili al grande miraggio italiano. Sulla stessa linea degli eruditi che, nel 1361, avevano ricevuto a Parigi il Petrarca, ambasciatore di Galeazzo Visconti, questi *novatores* erano curiosi come i loro pre-

decessori dei fondamentali problemi che riguardano l'umano destino. Nel '61 Pierre Bersuire e i suoi colleghi avevano discusso con il Petrarca sul fato; circa quarant'anni piú tardi Jean de Montreuil scrive al Salutati il suo desiderio di leggere l'opera del cancelliere sullo stesso argomento. Agli amici parigini il Salutati, a sua volta, chiede ancora e sempre dei manoscritti. Cosí, dall'Italia continuavano a giungere le idee; dalla Francia i testi per confermarle ed approfondirle.

Tuttavia, chi credesse che i Francesi non meditassero in modo personale i problemi proposti dalla cultura classica commetterebbe un grave errore. Senza troppo vantare l'affermazione petrarchesca, secondo la quale, durante il colloquio del '61, il poeta italiano avrebbe piú imparato che insegnato, resta sempre vero come, agli inizi del Quattrocento, gli umanisti intraprendano un cammino che, pur strettamente vicino a quello italiano, possiede una sua direzione ben altrimenti fissata. Non dirò con il Sabbadini e con il Gilson che è un cammino autonomo; dirò semplicemente che è un cammino diverso.

La prima novità è proclamata dal piú autorevole del gruppo. Nicolas de Clamanges considera un gran passo compiuto dalla cultura parigina, il fatto che finalmente in Sorbona la retorica non sia piú disprezzata, che la logica abbia perduto non poco del suo prestigio, che gli autori classici ricevano onori non meno dei teologi e dei filosofi. L'umanista, non diversamente dai suoi maestri fiorentini ascoltati e letti in Avignone, riletti e meditati in Italia, a Parigi, a Langres, proclama la necessità di unire il vero al bello, la logica alla retorica, i classici ai primi Padri. Un'altra novità è proclamata dal Gerson, il meno compromesso del gruppo con la cultura italiana. Memore dell'insegnamento di Cicerone e di Agostino, egli rimette in onore una grande formula cosí modificandola: « *vir bonus in sacris litteris eruditus* ».

Ma, fra tutti, il piú attento alla forma e il meno teologo, rimane pur sempre Jean de Montreuil. A Roma ha conosciuto Leonardo Bruni, a Firenze il Niccoli. È l'amico del Salutati, di cui possiede non poche lettere; è l'attento lettore del *De remediis utriusque fortunae*, che ha postillato tutto di suo pugno; è il fervido ammiratore, non soltanto del pensiero del Petrarca, ma anche del suo stile. Non è il piú filologo degli umanisti francesi dell'epoca,

ma è il piú aperto ad ogni influenza italiana, il più vivace per i suoi interessi, anche il piú esposto. Non a caso muore nel 1418, in un momento particolarmente violento della lotta tra Armagnacchi e Borgognoni. Tutti i nominati, e con essi Gontier Col, ambasciatore a Firenze nel 1436, Laurent de Premierfait, il traduttore del Boccaccio, Jean Courtecuisse, il traduttore dello pseudo-Seneca, e, poi, Pierre Col, Gérard Machet, Jean Muret, formano il gruppo compatto dei migliori eredi dell'insegnamento petrarchesco. Del grande maestro tengono vivo il ricordo, anche quando polemizzano contro il duro giudizio espresso in piú occasioni dal poeta contro la cultura francese. Ma, soprattutto, dimostrano di non essere stati invano in Avignone, quando il culto della classicità alimentano con la nuova passione filologica, capace di guardare ai testi offerti dalla tradizione medioevale con spirito completamente mutato. A questo proposito mi limiterò a ricordare alcuni fatti spesso trascurati, ma del tutto significativi.

Secondo quanto ci informa la notizia conservata da un prezioso codice ciceroniano che è alla Laurenziana, la *Pro Caecina* fu scoperta da Poggio Bracciolini nel 1417, *in silvis Lingonum*. Il merito di aver precisato la vaga indicazione geografica spetta al Voigt, il quale indicò nella città di Langres il luogo dove l'umanista toscano fece la fortunata scoperta. Tuttavia, lo studioso tedesco non andò oltre nelle sue indagini e, non diversamente dal Sabbadini e dal Clark, lasciò in sospeso il nome di chi avrebbe segnalato al Bracciolini l'ubicazione e il possessore del prezioso codice ciceroniano.

Sovente nei nostri studi la verità si trova quando meno si cerca. In questo caso, basta pensare che a Langres, per un certo periodo di anni, si ritirò in tranquillo isolamento il piú insigne filologo francese del tempo, precisamente Nicolas de Clamanges, per comprendere perché proprio la sua libreria possedesse un cosí raro esemplare. Né è difficile intuire chi mai, stando a Costanza, avesse indicato al Bracciolini l'esistenza di manoscritti cluniacensi in un luogo fortunato. Ricordando che al concilio, tra i rappresentanti francesi, vi era anche Jean de Montreuil, l'amico piú caro del Clamanges, è ipotesi del tutto verosimile che proprio Jean de Montreuil, e non altri, abbia convinto Poggio a includere Langres nella sua esplorazione francese. Peraltro, i meriti filologici di Nicolas

de Clamanges erano stati riconosciuti molto prima del 1415. Quando si ricordi che l'umanista francese, fin dal 1396, era in possesso di un manoscritto integro delle *Institutiones* di Quintiliano, ben si comprende come la notizia fosse volata per tutta l'Europa e perché il Salutati, in quello stesso anno, pregasse il Montreuil di permettere all'ambasciatore fiorentino Bonaccorso Pitti di far preparare una copia di quel testo tanto raro. Con Quintiliano il Salutati chiedeva le lettere di Abelardo e le scambiava con le sue proprie e con il *De fato et fortuna.* Cosí da Firenze veniva costantemente alimentato l'ardore filologico dei Francesi; quell'ardore che, riconosciuto nelle sue alte qualità, gli umanisti fiorentini ben sapevano anche apprezzare in tutta la sua importanza.

* * *

3. - Interessi culturali cosí bene rappresentati e tanto chiaramente affermati è possibile pensarli soffocati dalle tristi condizioni politiche subite dalla Francia nei decenni centrali del Quattrocento? Si può veramente credere che quel fiore tanto ammirato sia improvvisamente appassito? Dirò subito che, ad un cosí importante interrogativo, recenti ricerche, preoccupate di segnare la continuità storica della cultura francese del secolo XV, hanno formulato una risposta diversa da quella comunemente diffusa. Ancora una volta, l'impossibilità di arrestare con schemi astratti la naturale evoluzione della storia è stata confermata da non pochi fatti sicuri e, in primo luogo, proprio dalle date.

Come è noto, gli studiosi hanno sempre giustificato la mancanza di una sicura continuità tra l'Umanesimo francese della prima e della seconda parte del Quattrocento con il silenzio culturale che avrebbe colpito Parigi, e piú ancora la Sorbona, negli anni che corrono tra la morte di Nicolas de Clamanges e l'inizio dell'attività universitaria di Guillaume Fichet. Gli anni che vanno dal '37 al '59 sono sempre stati descritti cosí vuoti di avvenimenti culturali, e tanto deludenti per ogni ricercatore, da convincere anche il piú circospetto degli storici ad indicare precisamente in quel ventennio la rottura effettiva tra due momenti, vicini ma non successivi, della storia culturale. Di qui a vedere in questo silenzio l'opposizione tra il primo e il secondo Umanesimo il passo fu

breve, cosí come parve del tutto logico individuare in quegli anni la famosa insanabile rottura tra il Medioevo e il Rinascimento. Anche in questo caso lo schema storiografico trovò la sua base concreta in una guerra; una guerra che non unisce due mondi, ma li oppone. Il che non deve stupire poiché, anche per la storiografia, la guerra è uno spettro utile ad ogni causa.

Adunque, fatta e rifatta l'enumerazione di quegli anni decisivi, finalmente si è giunti al momento in cui i vecchi conti sono risultati sbagliati. In primo luogo, è stato dimostrato che Fichet non giunse a Parigi nel '58, ma nel '50, e che nel '53 aveva già intrapreso il suo insegnamento. In secondo luogo, è stato ricordato che, in quegli anni di morte, l'influenza dell'Umanesimo fiorentino doveva ancora essere almeno per una piccola parte vitale, se nel '48 Jean Miélot per la sua *Controverse de noblesse* si serviva del dialogo sulla vera nobiltà di Buonaccorso da Montemagno e se, nel '49, un'opera storica di Leonardo Bruni veniva tradotta da Jean Le Bègue. Finalmente, un'attenzione tutta particolare veniva rivolta a Gérard Machet, uno degli uomini piú attivi del gruppo degli umanisti ricordati. Machet, proprio in quegli anni, coraggiosamente difendeva in Sorbona l'ideale di cultura per tanti anni approfondito in fedele amicizia con Nicolas de Clamanges. Ora, l'ultimo ricordo a noi giunto di Machet è del '47; nel '50 Fichet è già a Parigi. È possibile, pertanto, ridurre la frattura centrale del Quattrocento a tre anni; tre anni che varrebbero un secolo, se non fossimo certi di attestare, non soltanto una successione di uomini, ma anche di idee.

Offre una consolante conferma a quanto ho detto fin qui, il fatto che Guillaume Fichet giunge a Parigi conservando ancora stretti rapporti culturali con Avignone. Proprio nella città papale, durante le vacanze estive, il giovane umanista s'illude di visitare nella chiesa di S. Lorenzo la tomba del Petrarca; ma certamente legge il *De vita solitaria* da lui postillato e forse anche altre opere del poeta italiano, che trova riunite nella biblioteca del collegio S. Marcello. Quando, poi, nel '71 Fichet pubblica la sua *Rhetorica*, in quest'opera generalmente riconosciuta come il primo sicuro passo della cultura francese verso il Rinascimento, l'umanista espone idee che non altrimenti suonano se non come una continuazione del programma affermato e diffuso da Nicolas de Clamanges. L'elo-

quenza, che il predecessore aveva definito « *ancilla sapientiae* », diventa per Fichet « *sponsa sapientiae* ». Ma non si tratta di un prestigio nuovo, bensí di una maturata convinzione della necessità di unire sempre piú l'eloquenza alla sapienza, la retorica alla filosofia.

Questo concetto Fichet sosteneva negli anni in cui, per superare l'aridità del pensiero scolastico, giungevano a Parigi sollecitazioni ugualmente forti tanto dal misticismo fiammingo come dal platonismo fiorentino. Fichet, l'amico del Bessarione, in un secondo tempo sceglierà naturalmente la soluzione platonica e farà anche di piú, dedicandosi in Roma all'apostolato attivo. Ma, all'inizio del suo insegnamento umanistico, quando fonda in Sorbona la prima tipografia francese e vi stampa i manuali del Barzizza, di Agostino Dati, e le *Elegantiae* del Valla, l'attivo rettore non altro scopo attribuisce a questa attività editoriale, se non quello di fornire ai suoi ascoltatori i mezzi per diventare, ad un tempo, saggi ed eloquenti.

Un altro passo, non meno ardito di quelli compiuti dal Clamanges e dal Fichet, viene fatto quando a Firenze gli umanisti francesi richiedono, non soltanto un metodo nuovo per l'insegnamento dello stile latino, ma anche una nuova filosofia. Per un momento, tra le due influenze sempre presenti a Parigi – la fiamminga e la fiorentina – la vittoria è per quest'ultima. In anni che segnano una tappa importante nello sviluppo dell'Umanesimo francese, quanti in Sorbona si preoccupano dell'insegnamento filosofico ed auspicano di superare l'aridità di una dialettica diventata ormai inutile e vana, tutti si rivolgono con le piú grandi speranze a Marsilio Ficino. Nel Trecento la Sorbona aveva avuto un cancelliere fiorentino, Roberto de' Bardi; nel Quattrocento Firenze offre alla Sorbona non piú un cancelliere, ma un pensiero nuovo, capace di entusiasmare le giovani intelligenze per sospingerle verso un fruttuoso avvenire.

Non sono, queste, frasi retoriche e ad effetto. Sono le parole stesse che Robert Gaguin scriveva in una lettera indirizzata a Marsilio Ficino nel settembre del 1496:

« La tua saggezza e la tua sapienza, o Ficino », – scrive il nuovo rettore della Sorbona – « godono di tanta ammirazione nella nostra università, che il tuo nome è amato e lodato tanto nelle riunioni dei dotti

maestri come nelle aule dei giovani studenti. Dei tuoi meriti ci assicurano tutte le tue laboriose opere e, in primo luogo, le tue traduzioni latine di Platone e di Plotino. Ma anche gli altri tuoi scritti filosofici sono letti e le tue epistole, cosí che non pochi di noi ardono dal desiderio di conoscere di persona l'uomo che ha pubblicato opere di cosí alta dottrina ».

Cosí scriveva il rettore della Sorbona alla fine del Quattrocento al piú illustre pensatore fiorentino del tempo. Due anni prima, Carlo VIII era arrivato a Firenze il giorno stesso – 17 novembre 1494 – in cui moriva Pico della Mirandola. Tuttavia, non quel passaggio è all'origine dell'entusiasmo tutto intellettuale con il quale da Parigi si guarda nuovamente a Firenze. Nessun soldato ha mai suscitato un ammirato interesse per un filosofo. Al calore di un nuovo autunno fiorentino sull'albero dell'Umanesimo francese matura allora un frutto se non altro mai raro. Ma il frutto non sarebbe maturato né l'autunno sarebbe stato benefico, se l'albero non avesse avuto radici profonde; tali da confermare una vigorosa vitalità che durava da oltre un secolo.

* * *

4. - In una pagina famosa Commynes racconta che nella Firenze di Piero de' Medici i soldati di Carlo VIII ammirarono, soprattutto, la piú bella collezione di medaglie che l'Italia allora possedesse. Tuttavia, non per motivi numismatici in quegli stessi anni scendevano a Firenze i dotti francesi. Il viaggio era divenuto, ormai, un obbligo. Per tutti era un forte richiamo quanto la cultura fiorentina sapeva offrire con i suoi poeti e con i suoi filosofi. Forse piú del Poliziano, piú di Pico della Mirandola, attraeva ed incuriosiva Marsilio Ficino. Di visite sollecite ed attente non poche testimonianze ci sono rimaste a prova tanto di un sicuro interesse e di un prestigio indiscusso, quanto di un reale bisogno d'imparare ammirando. Scesero allora a Firenze Jean de Ganay e Lefèvre d'Étaples, Lemaire de Belges e Guillaume Budé.

Jean de Ganay, che accompagnava Carlo VIII ed al quale il Ficino aveva mandato la sua traduzione di Dionigi Areopagita e i commenti ad alcuni dialoghi platonici, rivide certamente l'amico durante il suo passaggio nel novembre del '94. Per conto suo, e

ogni qualvolta a Parigi lo visiteranno degli Italiani, Lefèvre d'Etaples sempre parlerà con lieto ricordo dei suoi incontri con i dotti fiorentini. Unendo in una sincera stima i tre letterati allora piú famosi in Firenze, Lefèvre saprà trovare per ciascuno gli epiteti utili ed opportuni per definirli e caratterizzarli. E di Pico si compiacerà sottolineare l'aristocratica grazia con cui sorreggeva una grande fama, del Ficino il merito nella diffusione del pensiero platonico, del Poliziano l'« *acerrimum ingenium* ». Dopo una probabile visita a Firenze nel 1506, e certamente riflettendo pensieri largamente diffusi nella cultura lionese di quegli anni, Lemaire de Belges scrive la sua *Concorde des Deux Langages*, dove è auspicata un'alleanza non soltanto politica, ma intellettuale tra la Francia e Firenze.

Cosí, mentre i soldati di Carlo VIII e di Luigi XII compivano l'opera loro e portavano a Parigi da Napoli i piú bei codici miniati della biblioteca aragonese e da Pavia quelli degli Sforza e dei Visconti, la cultura fiorentina continuava a fornire i mezzi, perché quei codici non soltanto educassero un gusto con le loro miniature, ma arricchissero le menti con idee nuove. Naturalmente, anche in questo caso, si tratta di un arricchimento che, se non fu improvviso, neppure fu lento. Postulato da tutti i fatti che sono venuto enumerando fin qui, in anni decisivi l'arricchimento della cultura francese si realizza in modo cosí massiccio, che basta lo scorrere di un solo decennio per osservare come un'influenza sempre vastissima cessi gradatamente di essere un'accettata dipendenza.

Non diversamente da Jean de Ganay, da Lefèvre d'Étaples, da Lemaire de Belges, nel 1505 scende a Firenze anche Guillaume Budé. Ma il principe degli umanisti francesi non si avvicina alla viva fonte della nuova cultura con la stessa ammirazione dei suoi predecessori. Le impressioni fiorentine, consegnate in alcune pagine delle *Annotationes in Pandectas*, rivelano uno spirito critico che la cultura francese non aveva ancora conosciuto, che Budé per primo saprà sviluppare, che si rivelerà presto la forza capace di spalancare finalmente la grande porta del Rinascimento.

A Firenze Guillaume Budé vanta un grande amico: Pietro Ricci, l'autore del *De honesta disciplina*. È l'amico che dall'umanista francese sarà sempre ricordato con stima e benevolenza come colui che, al suo passaggio durante il viaggio romano, seppe essere

largo di ospitalità, di aiuti pratici, d'informazioni erudite. Una rapida pagina delle *Annotationes* lascia immaginare la piú sincera cordialità, una ben fornita biblioteca messa a disposizione dell'ospite, le pressanti domande sui grandi personaggi conosciuti dal Ricci e ormai rimpianti, il desiderio di vedere nuovi testi sollecitamente accontentato, i dubbi storici e linguistici insieme discussi e risolti. Ma la visita fu breve ed il tempo dovette passare molto celermente. Quando già i cavalli erano sulla porta impazienti e scalpitanti, il Crinito non aveva ancora terminato di tutto mostrare all'amico. Il quale, già sul punto di partire, nel momento concitato dei saluti, mentre il Fiorentino si riprometteva di accompagnarlo – *amicitiae causa* – fino alla prima tappa del suo viaggio, ecco che per avventura egli posa gli occhi su di un manoscritto autografo dell'ammirato Poliziano. L'improvviso interesse e la nuova curiosità ritardano ancora la partenza. Budé esamina con attenzione quegli appunti e ne manda a memoria il significato. Ma, soprattutto, l'attento filologo nota in quelle pagine, non senza stupore e per sempre, una confusione deliberatamente voluta affinché nessun altro possa leggerle, un'erudizione fredda e minuziosa, un eccessivo spirito analitico. *Sic erat ingenium hominis*: è l'ultima impressione quella che resta; è il ricordo che non si cancellerà mai piú dalla memoria di Budé. Il ricordo confermerà dei sospetti, susciterà delle prove, diventerà una convinzione; quella convinzione che sarà alla base di tutte le piú gloriose tappe del Rinascimento francese.

In un altro punto delle stesse *Annotationes*, Budé osserva che una certa pagina di Poliziano è cosí filologicamente difettosa da far dubitare che possa essere attribuita al celebre umanista. Altrove, non senza compiacimento, sono segnati altri limiti filologici del predecessore fiorentino, cosí come è messa in discussione anche la perizia critica del Valla, di Ermolao Barbaro, di quanti italiani vengono esaminati e controllati. Ogni errore riscontrato è un punto attivo, ogni punto una conferma, ogni conferma la sicurezza di un piú ampio progresso. Proprio dal Poliziano, Budé ha imparato che bisogna imitare per superare e non ammirare per servire. Da questo momento, pertanto, la regola dell'Umanesimo francese sarà una sola: imitare per distinguersi.

Quando finalmente i Francesi raggiungono la convinzione che

gli umanisti italiani possono essere uguagliati e forse anche superati, un nuovo entusiasmo fa loro scoprire i mezzi e i modi per costruire un'originale civiltà letteraria. Da Rabelais a Dolet, da Scève a Ronsard, da Postel a Pierre de La Ramée non c'è disciplina che non venga approfondita secondo le piú opportune influenze, rinnovata con i piú aperti interessi, trasformata nella libertà di rigorose ricerche. La rottura dell'unità della cultura medievale avviene per mezzo di forze intellettuali valorizzate per la prima volta nella Francia di quegli anni. Se l'origine di queste forze è quasi sempre italiana, l'assimilazione è tale che l'origine viene presto dimenticata, sovente superata, talvolta anche rifiutata. Gli autori e le opere, i concetti e i temi, un metodo filologico e una regola di vita sono, sí, assimilati, ma in modo indipendente, sempre personale e, pertanto, imprevedibile. Per alcuni anni, troppo lunghi, al Poliziano è preferito Battista Mantovano, del Petrarca viene ammirata la *Canzone alla Vergine*, ma nella traduzione latina del Beroaldo. Maurice Scève traduce non la *Fiammetta* del Boccaccio, ma una sua continuazione spagnola. Sembrerebbe, talvolta, che la civiltà italiana sia quasi misconosciuta; altre volte parrebbe che ogni autore italiano, appena varcate le Alpi, venga pudicamente ricoperto di lugubri panni medievali. La verità è che l'Umanesimo francese per distinguersi cerca una sua via e a fatica, con estrema lentezza, si libera della cultura tradizionale. Una vitalità non ancora spenta arresta anche le energie migliori e le costringe in limiti angusti, che non sempre vengono abbattuti e superati. Tuttavia, quando compare una nuova personalità intellettuale, quando un talento afferma intuizioni nuove in opere vigorose, è facile osservare quali rapidi passi vengano compiuti.

Non ho bisogno di sottolineare quale importanza abbia per la storiografia del Rinascimento il concetto che la verità è figlia del tempo. Eugenio Garin ha ricordato, parecchi anni or sono, come una prima espressione di tale concetto si trovi già in una lettera del Ficino del 1458. Si tratta di un semplice accenno, che non ha ancora tutta la forza che troverà, se non proprio nel testo famoso di Giordano Bruno, certo nelle affermazioni di quanti in tempi piú maturi vorranno sottolineare il significato progressivo delle conquiste intellettuali. Per quanto so, queste affermazioni si registrano nella cultura italiana soltanto nel secondo Cinquecento, e qui ancora

in modo incerto e talvolta, come nel caso del Bruno, contraddittorio. Nessuna contraddizione, invece, trovo in una pagina di Rabelais, dove il concetto è nettamente espresso per lodare il significato storico delle grandi conquiste dell'umana civiltà. Adunque, verso la metà del secolo XVI, il buon frate romanziere, non diversamente da altri Francesi del suo tempo, ben sapeva valutare, non tanto quanto in un campo strettamente tecnico poteva avergli insegnato Polidoro Virgilio, ma quanto egli stesso aveva imparato, e nei modi piú diversi, con i suoi viaggi nel tempo e nello spazio. Con uno spirito non diverso, e per la stessa fedeltà alla cultura umanistica ormai diventata vita profonda, il padre di Ronsard aveva già fatto inscrivere parecchi anni prima la celebre formula – « *veritas filia temporis* » – sulla facciata del suo castello a La Possonnière.

Questo modo di valutare la realtà storica, non piú come un ciclico rappresentarsi di situazioni sempre identiche, ma come la conquista progressiva compiuta da un'umanità sempre piú cosciente è, a mio giudizio, una delle vie maestre attraverso alla quale l'Umanesimo francese si afferma originale. Un'altra via potrebbe essere indicata nel modo seguito da Budé per approfondire il nuovo concetto di cultura basato sul principio enciclopedico già affermato dal Poliziano. Dal quale, con la mediazione di Gianfrancesco Pico e del Bembo, i Francesi traggono pure un particolare concetto d'imitazione, che la poetica della Pléiade farà suo, diffondendolo come un'idea nuova.

Cosí, anche in Francia, nella splendente aurora della giornata rinascimentale, il « senso della storia » si fa in tutte le sue manifestazioni « senso della vita ». La cultura diventa la piú ricca delle esperienze, certo la piú ammirata; un'esperienza capace di trarre dalle azioni umane nuovi e forse piú consolanti ideali. Allora si aprono orizzonti insperati ed il bello viene apprezzato ed espresso come partecipazione della forza creatrice dell'uomo. La realtà svela significati insperati e una città illustre per bellezze e memorie può finalmente suggerire, proprio a Rabelais, osservazioni che vogliono essere definite umanistiche perché sono, per eccellenza, umane.

Nel capitolo undecimo del *Quart Livre*, Rabelais, con sommo diletto, suo e nostro, racconta di un viaggio compiuto a Firenze nell'aprile del 1534. In quella fortunata occasione, il gruppo dei

dotti francesi è guidato da Jean Du Bellay, il vescovo di Parigi amico del nostro scrittore, il quale seguiva la missione diplomatica nella sua qualità di medico. Ben volentieri Rabelais aveva interrotto il suo servizio presso il grande ospedale di Lione, perché col viaggio egli si riprometteva di arricchire le sue cognizioni tanto nel campo umanistico come in quello medico. Egli si proponeva, pure, d'incontrare studiosi, di preparare una topografia della Roma antica e di rintracciare piante e droghe che non era riuscito a trovare in Francia.

Appena arrivati a Firenze, i dotti – cosí sono definiti nelle pagine ricordate – si pongono subito a visitare con la piú ammirata diligenza tutte le antichità ed ogni bellezza. Per prima cosa osservano la felice posizione geografica della città e la sua generale armonia. Poi, in modo particolare, contemplano la struttura della cupola di Santa Maria del Fiore e minutamente osservano le altre chiese e i palazzi. Tutti uniti valutano l'importanza di tante bellezze e si trovano unanimi nell'apprezzarne la sontuosità e la magnificenza. Fra i palazzi, una speciale attenzione i nostri visitatori riservano al palazzo Strozzi. Una missione diplomatica francese, proprio in quell'anno 1534, non poteva non ricordare che Filippo Strozzi, appena un anno prima, aveva accompagnato a Parigi Caterina de' Medici, presso la quale, durante quella primavera, ancora risiedeva. Del palazzo Strozzi Rabelais, come artista, ha l'occhio attento per ogni bellezza; come scienziato, osserva con curiosità gli animali esotici: i leoni, gli struzzi mai prima visti e anche la rarità che piú colpisce i Francesi, la tigre, che a quella data nella lingua francese non aveva ancora un termine suo proprio e veniva indicata con un termine generico (« *africane* »).

L'esotico e l'antico insieme congiunti trasportano in un paese favoloso i dotti francesi, che non sanno staccarsi da tanti marmi lucenti e da cosí belle statue. Ma, nel gruppo, qualcuno rompe l'incanto, qualcuno che si è trascinato dalle chiese ai palazzi, dalle bellezze antiche alle curiosità esotiche con svogliatezza, con sufficienza, con non celata noia. Un certo Bernard Lardon, forse indotto, forse malamente dotto, non nega che le case siano belle, le statue antiche, i marmi lucenti. Ma e poi? Tante bellezze non sono commestibili: non le case e le chiese, non i palazzi e le statue. In tante strade percorse il brontolone non ha trovato una sola trattoria,

mentre egli sa di città francesi, dove in una sola strada se ne contano ben quattordici. E dove trovare a Firenze l'anatra alla normanna? A tante belle statue egli dichiara di preferire le « *bachelettes* » dei suoi paesi, « *mille foys plus advenentes* », mille volte piú belle delle Fiorentine. Per simili spropositi, la condanna di Rabelais non si fa attendere. Gli indotti, come Bernard Lardon, siano confinati in cucina in mezzo alle marmitte. Colà non troverete mai né papi, né re, né imperatori. Ai nostri giorni, Montherlant commenterebbe: « *En prison, par médiocrité* ».

Il sale del capitolo rabelaisiano è evidente. Alla metà del secolo, quando il romanziere pubblica il suo *Quart Livre*, l'Umanesimo è diventato a tal punto vita vissuta, forma intellettuale che tutta regge un gusto e una civiltà, che nessun rapporto piú esiste con gli spiriti e con le forme medievali. La rottura, infine, è evidente, perché proclamata in ogni disciplina. Non stupisce, pertanto, che per confermarla un artista abbia richiamato ancora una volta l'esempio di Firenze. Tanto per la storia dell'Umanesimo, il paragone fiorentino era un « luogo classico » già nei decenni capitali del Cinquecento.

* * *

Senso dell'antico che si fa senso della storia, storia che si fa vita: ecco quello che ci insegna lo storico riflettersi dell'Umanesimo fiorentino nell'Umanesimo francese. Non assoluta dipendenza e influenza esclusiva in ristretti limiti cronologici; neppure un arco tracciato troppo astrattamente dal Bertoni per unire il Petrarca al Montaigne. Nulla d'improvviso e nessuna di quelle forzature che il comparativismo ha dovuto escogitare per salvare gli schemi romantici. Ma problemi di cultura europea che la Francia ha intensamente avvertito nei decenni in cui le piú geniali soluzioni erano offerte – per grande ventura – da talenti italiani, da talenti fiorentini.

CAPITOLO TERZO

LA COMPONENTE VENETA NELLA FORMAZIONE DELL'UMANESIMO FRANCESE

1. - Nel panorama, vasto e quanto mai ricco, dell'Umanesimo europeo, i rapporti intercorsi per non pochi decenni tra i centri culturali veneti e quelli francesi si sono sempre imposti all'attenzione degli studiosi per la loro inconfondibile importanza storica. Non meno dei rapporti, altrettanto minutamente segnati, tra Firenze e Parigi e molto piú dei rapporti ancora oscuri tra Parigi e le Fiandre, il cammino che unisce Venezia alla capitale francese ha sempre interessato una cosí operosa schiera di eruditi che, trascorso ormai un secolo dallo studio del Renan sull'Averroismo (1852), le tappe e gli sviluppi di una vitale corrente d'idee sembrano offrirsi allo storico ormai segnati e definiti, pronti del tutto per una pacifica, e non piú discutibile, divulgazione. Senza timore di sbagliare si può dire anche di piú. Lo schema storiografico che alimenta e sorregge la piú comune ed autorevole valutazione dell'Umanesimo francese trova in questa componente « veneta » una base che, ancora ai giorni nostri, viene generalmente valutata tra le piú solide e tra le piú sicure.

Alcuni anni or sono (1957), nelle pagine che presentavano la nuova edizione di un lavoro fondamentale per la storia del razionalismo nel Rinascimento francese, Henri Busson si preoccupò di ribattere con opportune argomentazioni la tesi (1942) di Lucien Febvre, volta a negare l'esistenza nella Francia del secolo XVI di una predominante corrente di libero pensiero. Cosí facendo, lo studioso non dubitava affatto che le testimonianze contro la tesi centrale del suo libro abilmente illustrate dal Febvre potessero minacciare,

con altrettanta fondatezza, l'altra tesi secondo la quale tutte le idee eterodosse dei pensatori francesi sarebbero giunte dall'Italia, e, in modo particolare, dall'ambiente padovano. Incurante delle ricerche piú attuali sull'argomento e fedele allo schema storiografico tradizionale, il Busson difendeva l'irreligiosità del Rinascimento francese senza preoccuparsi di allargare lo studio dei rapporti con l'ambiente italiano da cui quelle idee dipendono. E, soprattutto, non avvertendo i limiti di un comparatismo ormai del tutto insufficiente nel suo principio e nel suo metodo, lo storico rimaneva fedele ad una generale interpretazione che giustificava nel modo seguente i rapporti tra la cultura veneta e l'Umanesimo francese.

Confermato che il pensiero moderno ha il suo inizio nei testi piú originali degli umanisti italiani, identificata la rinascita del razionalismo francese con la rinnovata maturità del pensiero averroistico, accettato che l'Averroismo ebbe il suo primo sviluppo nella scuola padovana, ogni frutto francese di questa ammirata modernità viene fatto dipendere, in modo generale, dalla cultura italiana e, in particolare, dalla cultura veneta. Una rottura netta è fissata verso il 1533 e quegli anni sono indicati, non come quelli in cui giungono a maturità i precedenti medievali che nell'insegnamento padovano trovano consonanze e logici sviluppi, bensí come quelli in cui sono improvvisamente scoperte e, per la prima volta, studiate e divulgate, le testimonianze del piú nuovo pensiero italiano. Di quegli anni sono le opere rinnovatrici del Pomponazzi: del 1516 il *De immortalitate animae*, del 1520 il *De fato*, del 1556 il *De incantationibus*. Su questi testi si sarebbero educati i Francesi scesi a studiare a Padova. Verso il 1530 li studia Dolet, il martire di Lione, e con lui i numerosi studenti francesi che nell'Università padovana avrebbero trovato « un vero centro di luce e di libero pensiero ». Tra il 1530 e il 1540 li studiano ancora Pierre Bunel, l'amico del Sadoleto, Lazare de Baïf, il futuro ambasciatore di Francesco I presso la repubblica veneta e, anche, Jean de Boyssonné che fu tra i primi ad arrivare a Padova dalla Francia. Né vengono dimenticati Pierre de Montdoré, bibliotecario reale a Fontainebleau e Pierre Danès, in seguito (1530-34) professore al Collège de France e, neppure, i molti che, nei modi piú diversi, diventeranno le guide della nuova cultura francese. Questi studiosi

formano l'ambiente in cui si sviluppano quei primi razionalisti di Francia che corrispondono ai nomi illustri di Rabelais, di Bovelles, di Bonaventure Des Périers. Ma discepoli dei Padovani sono, pure, considerati Ronsard, in quanto allievo di Cardano, Jacques Tahureau, perché tenace banditore dell'Evemerismo, Pontus de Thyard, che discute sull'eternità del mondo. Finalmente, troverebbero la loro storica giustificazione nelle teorie padovane la saggezza di Montaigne e la problematica di Jean Bodin; ancor piú, la rivoluzione pedagogica di Pierre de La Ramée. Adunque, una sola influenza sarebbe sufficiente per storicizzare tanta attività e non poche opere. Illuminate dal fascio di una sola luce, cosí diverse ed opposte originalità trarrebbero la loro giustificazione da una dipendenza unica e volutamente unilaterale.

Tanta assolutezza è senza dubbio eccessiva, ma non stupisce. La sua giustificazione critica appare evidente appena si consideri che simile dipendenza è lo sviluppo ultimo di una categoria storiografica formulata dai romantici negli anni in cui tutti gli schemi delle letterature nazionali vennero approfonditi e utilizzati. Troppo sovente noi dimentichiamo fino a che punto i nostri giudizi sono condizionati dagli schemi storiografici costruiti piú di un secolo fa. Da essi non sappiamo liberarci perché ormai sono entrati come elementi costitutivi della piú ascoltata tradizione culturale. Ora, proprio fra i piú diffusi di questi schemi, deve essere ricordato quello formulato dagli umanisti e presto adottato dalla storiografia francese dell'età classica, che abilmente lo sfruttò per vantare una stretta dipendenza del Classicismo francese dal Rinascimento italiano. Tale dipendenza venne, poi, sanzionata dalla storiografia illuministica la quale, se confermò per tutta l'Europa colta la dipendenza di Descartes e di Gassendi da Galileo e da Bruno, segnò pure una linea retta che, dai centri culturali di Firenze e di Venezia a quelli di Parigi e di Versailles, univa lo splendore del Rinascimento mediceo e veneziano ai fasti dell'età di Luigi XIV.

Come già per la storiografia classica, anche per la storiografia illuministica questa dipendenza si realizzò a tutto svantaggio dell'età di Rabelais e di Montaigne, con il risultato che il severo giudizio di Boileau, sanzionato nel verso famoso « *enfin Malherbe vint* » (*Art poétique*, I, 131), fu divulgato da Voltaire e dal d'Alembert, i quali

senza alcuna incertezza prolungarono le tenebre medievali fino alla soglia del Seicento.

Quando la storiografia romantica, guidata dall'acuta intuizione del Sainte-Beuve, avvertí la necessità storica e critica di rivalutare il Cinquecento francese, allora la rivalutazione fu compiuta avendo ben presenti gli insegnamenti di Boileau e le sanzioni storiografiche dell'Illuminismo. Con ammirevole coraggio un secolo fu liberato dalle tenebre medioevali. Ma, non per questo, fu trascurata la dipendenza italiana e meno che mai messa in dubbio la sua assoluta preminenza. Si può, anzi, affermare che la teoria ebbe una cosí generale accoglienza da indirizzare, per non pochi decenni, quante ricerche vennero dedicate alle varie manifestazioni del Rinascimento francese.

Ogni studio fu impostato presupponendo, in primo luogo, una rottura netta tra la vecchia e la nuova cultura; in secondo luogo, affermando che le idee assimilate si svilupparono in un deserto di uomini e di opere; in terzo luogo, dimostrando il predominio assoluto ed esclusivo dell'influenza italiana. Lo schema a tal punto riscosse l'unanimità dei consensi da produrre una curiosa e del tutto comprensibile reazione. Proprio agli inizi del nostro secolo non pochi studiosi francesi erano cosí convinti che ogni novità del loro Rinascimento avesse un'origine italiana da addebitare a questa unica influenza, soprattutto, gli aspetti negativi di quella età, e, in primo luogo, la mancata fioritura del genere epico. Onde, proprio allora, autorevoli storici sostennero che l'influenza italiana avrebbe impedito in Francia, e per tutto il Cinquecento, il naturale sviluppo di una cultura fedele alla piú indigena delle tradizioni, con il risultato di rimandare di un secolo l'auspicato splendore di un'età senza precedenti.

Le esagerazioni e le reazioni sono esse pure le testimonianze indiscusse della vitalità di uno schema storiografico. Nel nostro caso, se la vitalità dello schema viene ancora provata dalla mai smentita dipendenza del Razionalismo francese dall'Averroismo padovano, tuttavia direi che la tradizionale costruzione storiografica denunci ormai non poche debolezze da quando molti suoi limiti sono stati acutamente segnalati e vigorosamente contestati.

Come per l'influenza fiorentina in generale e, in particolare, per il Neoplatonismo; come per tutta la vasta fortuna francese

del Petrarchismo e di alcuni temi centrali dell'Umanesimo (la *dignitas hominis*, i poteri della fortuna e dell'astrologia, la condizione sociale della donna), come per il non meno fondamentale sviluppo delle idee sulla critica letteraria e sulla poetica, anche per il razionalismo non è possibile credere che una semplice data possa giustificare nuovi interessi ed inattese curiosità. Una data non è una finestra che improvvisamente si spalanca su di un mondo al suo meriggio. Berthold L. Ullman ha giustamente negato che il Rinascimento sia uscito dalle tenebre medievali come Minerva dalla testa di Giove. Aggiungerò che la storia non conosce miracoli e meno che mai quello dei fiori freschi sbocciati da un albero secco.

Avendo ormai compreso per quale motivo tutti gli studi sul Rinascimento francese, per oltre un secolo, abbiano sempre sentito il bisogno di premettere un capitolo introduttivo sul Rinascimento italiano, ora che l'origine polemica ed umanistica di un generale modo d'impostare i nostri giudizi ci è finalmente chiara, traendo da questo arricchimento storiografico tutti i vantaggi ed ogni avviamento, possiamo con tranquilla coscienza impostare in modo diverso lo studio della « componente veneta » del Rinascimento francese. Convinti che anche le opere preparate negli attivi centri culturali di Venezia, di Padova, di Verona trovarono non soltanto lettori francesi preparati per comprenderle, ma menti capaci di sceglierle fra molte altre; certi che gli studenti francesi scendevano all'università padovana, e non altrove, perché guidati da meditati motivi e non affatto sospinti dal caso o dalla fortuna; sicuri che, dietro ai lettori e agli studenti, come dietro agli editori e ai traduttori, agivano esigenze culturali sempre vitali nei secoli e piú che mai operanti in quei decenni, ben diversamente da come era consuetudine parlare di questi rapporti ancora una trentina di anni or sono, è possibile tracciare ora, anche per sommi capi, una storia piú coerente dei contributi che gli umanisti veneti offrirono al primo sviluppo dell'Umanesimo francese.

* * *

2. - Per incominciare dal piú sicuro inizio, dirò subito che la data del 1533, scelta dal Busson come primo avviamento dell'influenza padovana sul Rinascimento francese, dovrà essere considerata, per quanto consigliano una nutrita serie di recenti e valide ricerche,

non un punto di partenza, ma un punto di arrivo. Paradosso per paradosso, dirò che quando i giovani francesi scesero a Padova non incominciarono un'educazione, ma la perfezionarono. Maestri tanto audaci non potevano essere capiti da chi non fosse stato preparato ad ascoltarli. I testi innovatori finalmente studiati sarebbero stati lettera morta per menti non pronte ad assimilarli. Che la generazione dei Dolet e dei Bunel, dei Baïf e dei Boyssonné abbia avuto dei predecessori non mi par dubbio. Siano essi venuti nel Veneto o all'attività dei letterati veneti abbiano semplicemente guardato con un interesse fatto piú acuto dalla nostalgica lontananza, certo è che bisogna risalire a generazioni precedenti per giustificare la capacità assimilativa dei lettori e degli ascoltatori del Pomponazzi. Già Vittorio Rossi acutamente osservò che per apprezzare Pomponazzi bisognava aver saputo apprezzare Ermolao Barbaro. Dalla generazione di Dolet si scende cosí a quella di Lefèvre d'Étaples. Ma si deve subito aggiungere che per comprendere il Barbaro è indispensabile ricordare che, negli anni precedenti, e precisamente attorno al 1470, Guillaume Fichet aveva stampato autori come Niccolò Perotti e Gasparino Barzizza i quali avevano diffuso il metodo pedagogico di Guarino Veronese. Peraltro, non è possibile trascurare che un'altra precedente generazione aveva riportato in onore, proprio in Sorbona e contro la degenerata Scolastica, gli studi letterari. Nicolas de Clamanges e Jean de Montreuil, l'amico del vicentino Antonio Loschi, ci riportano agli inizi del Quattrocento. Siamo negli anni che il Coville e il Renaudet definiscono una « *renaissance avortée* » e che noi, ora, non consideriamo un rinascimento e, neppure, un fallimento. Quegli anni, nella realtà di una storia concreta, furono semplicemente una tappa significativa di uno sviluppo che sarà compreso soltanto se compiremo altri passi a ritroso per approdare, infine, all'attività avignonese del Petrarca. È un'attività importante alla quale sappiamo con sicurezza doversi riferire l'avviamento, per ogni direzione europea, di tutta la civiltà umanistica.

Che cosa significhi per le origini dell'Umanesimo in genere la presenza del Petrarca in Avignone non ripeterò dopo gli studi che, ancora recentemente, sono stati dedicati ad illustrare un avvenimento cosí decisivo e già ricordato nei precedenti capitoli. Mette conto, invece, cogliere senza indugio un primo e fondamentale

riflesso « veneto » che colora di una luce particolare tanto la funzione storica di quel primo italianismo avignonese come un passo felicemente compiuto in Francia dalla cultura di quegli anni.

All'autonomia di un Umanesimo francese attivo nei decenni centrali del secolo XIV non è possibile credere quando per « autonomia » s'intenda quella che proposero, in un momento di eccessivo entusiasmo, prima il Sabbadini e, poi, il Gilson. Ricerche in corso sugli epistolari di Nicolas de Clamanges e di Jean de Montreuil mi fanno certo che, ancora per questi autori operosi cinquant'anni piú tardi, le lodi del Sabbadini, se non sono eccessive, attendono ancora di essere confermate. Ripeto, pertanto, le osservazioni già formulate in un altro capitolo. Quando gli insigni studiosi, ora ricordati, segnalano una corrente umanistica indipendente dagli insegnamenti italiani, essi forse confondono il mai spento e sempre vitale classicismo medievale con il nuovo spirito umanistico. Accettando che questo si realizzò quando finalmente la filologia scoperse un nuovo senso dell'antico, cioè una più esatta dimensione storica, nessun fatto e nessun testo ci assicurano che simile scoperta sia stata attuata indipendentemente dall'operosità filologica del Petrarca. Tuttavia, se i Francesi non giunsero da soli a questa scoperta, certamente ne avvertirono presto l'importanza e con le loro forze, in quegli anni ancora molto deboli, cercarono di seguire i passi piú rapidi compiuti dagli Italiani. Illuminante testimonianza in proposito è l'attività di Pierre Bersuire. Pur inferiore di molto alla perizia filologica del grande amico, il Bersuire traduce, verso il 1352, le *Decadi* di Livio secondo la nuova regola di riunire in un corpo unico la prima, la terza e la quarta *Decade* ed accoglie le lezioni contenute nel celebre manoscritto liviano di Chartres e le congetture del Petrarca. Per quanto meno abile del Boccaccio e dell'Albanzani, che in questo campo avevano saputo mettere a frutto con ben altra perizia gli insegnamenti petrarcheschi, l'ammiratore del poeta italiano ne apprezza lo sforzo filologico e rapidamente accoglie l'invito ad assimilarlo e a divulgarlo.

Senza dubbio, l'insegnamento del Petrarca fu il modo piú efficace secondo il quale si diffuse, anche in Francia, il nuovo senso dell'antico scoperto dagli Italiani. Con parole aspre il poeta condannava la « *gallica levitas* » che, invece di leggere direttamente le opere dei classici, dimostrava in piú modi di preferire le *Summae*

e i *Florilegia.* Neppure l'autorità di Giovanni XXII arrestava il severo maestro che nel papa avignonese denunziava uno dei piú convinti difensori di una cultura superficiale, incurante dei testi filologicamente sicuri ed interessato soltanto alla rapida divulgazione di nozioni scolastiche. Ma si ricordi come Geremia da Montagnone nel florilegio intitolato *Compendium moralium notabilium* avesse fatto compiere al genere un passo in avanti quando aveva nettamente distinto gli autori classici dai medievali, e si potrà facilmente comprendere in qual modo l'esempio italiano si offrisse utile e fosse operante nei generi piú retrivi e meno favorevoli alla nuova cultura. Talvolta, anche i silenzi sono la prova di un'influenza. E questo, anche se con testimonianze ben piú eloquenti sia possibile documentare come una prima influenza veneta operi nell'ambiente francese per confermare ed agevolare l'insegnamento del Petrarca.

Un simbolo è utile, se altro mai, per segnalare una concreta realtà storica. Fra i rettori dell'Università parigina del Trecento gli illustri italiani sono almeno due: Roberto de' Bardi e Marsilio da Padova. Il primo è un toscano, il ben noto ammiratore del Petrarca; ma il secondo, come tutti sanno, è un veneto. Entrambi non rappresentano soltanto una matura esperienza universitaria. In anni decisivi per la nuova civiltà europea essi testimoniano, ad un tempo, l'alto livello culturale raggiunto dalle loro province e, forse ancor piú, la forza irradiante della nuova maturità conquistata. Né mi pare un caso che il giurista padovano, già prima del 1312, si dimostri interessato alla metrica delle tragedie di Seneca.

Secondo quanto è ampiamente noto, proprio Seneca tragico fu una delle prime curiosità dell'Umanesimo veneto. Con quanto interesse il circolo padovano abbia studiato le tragedie senecane lo dimostrano il ricordo che di esse viene fatto nel *Compendium moralium notabilium*, la breve nota metrica di Lovato Lovati, l'*Ecerinis* del Mussato e l'*Evidentia tragediarum Senece* dedicata dallo stesso autore a Marsilio da Padova. Meno noti, ma tutti documentabili, sono i riflessi avignonesi di questo rinnovato interesse. Già nel 1317 un manoscritto delle tragedie di Seneca è segnalato nella biblioteca dei Papi; altri sono rintracciabili nei cataloghi del '69, del '75, dell'89. Ma che l'interesse sia stato progressivo appare piú evidente se si tiene conto dei manoscritti in cui i due Seneca sono presenti con le loro opere, in quegli anni non ancora sicura-

mente attribuite a ciascuno dei due autori. Se nel 1317 la biblioteca papale possedeva due manoscritti di Seneca, nel 1369 ne possiede 12 (fra cui quello già ricordato delle tragedie). Nel catalogo del 1375 i manoscritti senecani salgono a 19 e, se nel catalogo incompleto del 1379 sono appena 5, nell'ultimo catalogo, quello del 1403, se ne contano ben 20. Queste cifre mi sembrano utili perché i manoscritti sono esseri vivi. Come non pensare, adunque, che una cosí cospicua raccolta sia stata, almeno in parte, consigliata dall'operosità filologica dei Padovani? È mai possibile pensare che la presenza in Avignone prima di Guglielmo da Pastrengo, sicuro conoscitore delle tragedie di Seneca e, poi, di Luca da Penna, segretario di Gregorio XI, non abbia in qualche modo alimentato un cosí evidente interesse? Alla domanda almeno un fatto sicuro ci convince a dare una risposta positiva.

Fra i letterati operosi nella Francia di quei decenni, singolare è la figura di Nicholas Trevet. Non si tratta di un Francese, ma di un domenicano addottorato in Oxford, lettore di teologia a Londra, cronista a Parigi, protetto da Giovanni XXII che ne agevolò il lavoro letterario in Avignone. Nei primi decenni del Trecento il Trevet aveva acquistato vasta fama con i commenti al *De consolatione philosophiae* di Boezio, ad alcuni passi del *De civitate Dei* e alla *Regula S. Augustini*, ma soprattutto con i commenti a non pochi libri dell'Antico e del Nuovo Testamento. Erano commenti scolastici, parafrastici e non lemmatici, cioè preoccupati di una semplice amplificazione dei testi e non di una loro interpretazione storica e grammaticale. Commenti, in una parola, che si proponevano di agevolare la lettura di opere offerte ad un pubblico di media cultura con la divulgazione di nozioni culturali e di insegnamenti morali. Il metodo incontrò tanto favore che, prima del 1316, il Trevet, probabilmente convinto dell'interesse dei Padovani per l'autore classico, si accinse a commentare anche le *Declamationes* di Seneca. Avvalora questa ipotesi il fatto che, nel 1308, il capitolo generale dei Domenicani si radunò proprio a Padova e che a questo capitolo Nicholas Trevet forse partecipò come membro autorevole del gruppo rappresentante la provincia inglese. Supporre che da questo soggiorno il nostro commentatore sia ritornato ad Avignone con un codice delle tragedie di Seneca è altrettanto verosimile per il seguente motivo.

Tra i cardinali della curia avignonese, in quegli anni godeva di grande autorità Nicola Alberti da Prato, già allievo di Convenevole ed amico di ser Petracco. Fedele all'educazione ricevuta, il cardinale seguiva con molto interesse la nuova attività degli umanisti, ma l'interesse non accompagnava con una preparazione filologica altrettanto sicura. Avendo conosciuto il Trevet, probabilmente a Padova in occasione del già ricordato capitolo generale, dopo che il confratello ebbe compiuto il suo commento alle *Declamationes senecanae*, il cardinale scrisse una lettera per invitarlo a commentare anche le tragedie del piú giovane Seneca. Naturalmente l'Alberti non sapeva ancora distinguere i due Seneca, individuati storicamente soltanto qualche decennio piú tardi dal Boccaccio. Ma, fra le *Declamationes* e le tragedie, egli bene avvertiva quanto piú gravi fossero le difficoltà presentate dal testo poetico. Pertanto, nella sua lettera, dopo aver sottolineato le oscurità di lingua e di contenuto delle tragedie senecane, il cardinale pregava il Trevet di rendere navigabile ed accessibile (« *natabilem perviumque* ») un mare che gli appariva quanto mai pericoloso (« *teterrimum* »). Il Trevet non oppose alcun ostacolo ai desideri del cardinale e rapidamente preparò il sollecitato commento. Il quale, alla probabile data del 1316, vuole essere sicuramente definito il primo commento moderno alle tragedie di Seneca. Pensare che in questo modo particolare la cultura francese, per mezzo dell'attività « italianizzante » della curia di Avignone, abbia assimilato un'influenza padovana, non mi pare per nulla avventato.

Anche il commento che lo stesso Trevet preparò per Livio non ha una storia diversa e serve esso pure a confermare la generale interpretazione. In questo caso, si tratta di un lavoro che nel 1375 con sicurezza era nella biblioteca papale di Avignone e che fu noto al Boccaccio. Con tutta tranquillità possiamo ritenere che non fosse stato concepito diversamente dagli altri commenti preparati in precedenza dal Trevet. Ma, non per questo, la pur scheletrica notizia della sua esistenza è priva di un preciso significato storico. Quando si ricordi l'entusiasmo suscitato, verso il 1318, fra i letterati padovani dalla scoperta della famosa lapide che « *Tito Livio liberto di Livia Quarta pose a se stesso e ai suoi* », non dimenticando con quanto amore si custodisse quella lapide creduta appartenere al sepolcro del celebre storico né l'interesse che tante

notizie, presto giunte in Avignone, suscitarono attorno allo storico romano, è facile capire perché, proprio in quel giro di anni, non un cardinale ma Giovanni XXII in persona domandasse al Trevet di preparare un commento a Livio. Allora il domenicano aveva mandato al papa, appena eletto nel 1316, una revisione del suo commento al *Genesi* e si apprestava a preparare il commento al *Pentateuco*. Che da tali lavori il domenicano sia stato distratto per un piú pressante lavoro che doveva occuparlo per due anni, mi pare la prova dell'interesse portato dal papa alle notizie che gli giungevano da Padova.

Come queste notizie fruttificarono nella mente del giovane Petrarca sospingendolo a dare la piú alta testimonianza della sua perizia filologica non ripeterò dopo quanto hanno acutamente dimostrato studiosi competenti. Ma interessa il nostro argomento ricordare quale fuoco, grande e di lunga durata, abbia alimentato, da allora in poi, la piccola scintilla padovana.

* * *

3. - Anche se potrebbe sembrare eccessivo ricondurre ogni testimonianza alla « componente veneta » che sto illustrando, è certo che dopo quegli anni fortunati, non si spense piú fra gli umanisti francesi un amore, particolare e del tutto dichiarato, per Livio.

Offrono la prima testimonianza, ancora per una volta, i cataloghi della libreria avignonese dei Papi. Nel catalogo di Urbano V i codici liviani sono già quattro e salgono a cinque nel catalogo del 1375. Nell'inventario del 1403 essi sono ancora tutti presenti e stanno uniti al commento del Trevet e alla traduzione del Bersuire, la quale, per conto suo, ebbe una fortuna anche piú grande. Presentata in manoscritti presto arricchiti delle piú preziose miniature, l'opera del monaco benedettino fu conservata nelle librerie dei piú noti rappresentanti della corte parigina come uno dei piú ammirati tesori. L'indiscutibile fortuna è confermata dagli splendidi esemplari gelosamente conservati nelle biblioteche di Parigi e di Bruxelles. Come è d'obbligo, penso al famoso parigino francese n. 30 ed anche ai parigini francesi n. 20314 e n. 20315; ma non dimentico l'esemplare smarrito, e sempre rimpianto, che Dino Rapondi offrí a Filippo l'Ardito e che Giovanni Senzapaura regalò, a sua volta, al cardinale des Ursins al concilio di Costanza.

In un momento in cui erano in gioco le sorti della lotta fratricida tra Armagnacchi e Borgognoni, il dono di una traduzione di Livio non era privo di un alto significato. A distanza di secoli, questo manoscritto conferma il livello della cultura borgognona in cui continuavano a tener viva la scintilla padovana gli operosi umanisti che ad Avignone avevano raccolto l'eredità del Petrarca.

Fra tutti, possessore sicuro di codici liviani è Jean de Montreuil, il quale in una lettera dimostra, ad un tempo, di avere ben assimilato, anche sotto questo aspetto, gli insegnamenti petrarcheschi e di continuare a diffondere l'amore per lo storico latino con ogni mezzo a sua disposizione. Scrivendo ad un cortigiano, non ancora identificato ma che sappiamo intimo del duca di Berry, l'umanista assicura di aver fatto trarre un nuovo manoscritto dagli esemplari in suo possesso delle opere di Livio. Ed alla notizia aggiunge alcune riflessioni del tutto consone alla generale atmosfera francese. Il nostro autore lamenta l'abbandono in cui per troppi secoli furono lasciati gli autori classici ed accusa, in modo particolare, l'imperdonabile incuria dei potenti che, anche ai suoi tempi, continuavano a non comprendere l'utilità degli ammaestramenti liviani. Perché mai, si domanda Jean de Montreuil, tanti uomini di governo disprezzano l'« *otium nobile* » che sarebbe pur tanto utile alla loro formazione intellettuale? L'interesse che il suo corrispondente manifesta per Livio è una eccezione che conforta l'umanista piú che mai disposto a favorirlo, annunciando con grande soddisfazione l'arrivo dall'Italia del *De agricoltura* di Varrone e di un vecchio esemplare di Plauto. Questi arrivi confermano Jean de Montreuil nel suo proposito di lasciare i regni ai re e le ricchezze ai ricchi per venerare soltanto ed unicamente i suoi studi (« *talia ego quoad vivam praecipue venerabor* »). Il che non gli impedisce di ricordare al suo corrispondente i duecento scudi che il duca di Berry gli ha promesso.

In verità, anche questa lettera è un altro esempio del modo particolare con cui veniva studiato Livio negli ambienti umanistici francesi. Tanto alla corte di Carlo V come in quella di Carlo VII, lo storico è utilizzato per la formazione di una classe dirigente allora seriamente impegnata alla sistemazione unitaria del regno. Non si spiega altrimenti che, negli anni centrali del '400, Henri Romain, canonico a Tournay, abbia preparato per Jacques d'Ar-

magnac un *Compendion ystourial* che è un sunto scolastico delle storie liviane. Né per diverso scopo è apprestata la traduzione della terza *Decade* divulgata da Robert Gaguin verso il 1490.

Alla fine del secolo l'interesse per Livio si sviluppa ancora secondo la direzione già indicata dal Montreuil; quella stessa che nel Trecento aveva suggerito l'ordine di Carlo V per la traduzione del Bersuire. Pertanto, il lavoro del Gaguin non soltanto deve essere inquadrato nella vasta attività storiografica dell'umanista. Esso acquista il suo completo significato quando si ricordi con quale preoccupazione sia stato offerto al re, allora impegnato nelle sue avventure italiane. Livio è il consigliere introdotto in veste francese alla corte per moderare le speranze e trattenere i falsi passi di colui che sognava la riconquista della Terra Santa ed ascoltava i lamenti del Savonarola. Lo storico latino era il nuovo Mentore abilmente imposto al giovane re e l'esempio illustre della necessità di proteggere gli *studia humanitatis* se mai i re francesi volevano veramente immortalare in modo degno le loro glorie e la risorgente fortuna.

Queste cose insegnava e scriveva Robert Gaguin, mentre a Venezia Commynes, carico di esperienza e di responsabilità, meditava Livio nelle ore tristi di quell'aprile 1495 durante il quale fu conclusa la Lega Santa contro Carlo VIII. Per comunicare l'attesa notizia il Doge aveva convocato uno ad uno gli ambasciatori: in primo luogo, Giambattista Spinelli, l'ambasciatore napoletano; da ultimo, il Francese che era appunto Philippe de Commynes. Il primo era giunto allegro, « *faisoit bonne chère... car c'estoient unes grans nouvelles pour luy* »; addolorato il secondo, al punto che il segretario aveva dovuto ripetergli le parole del Doge. Rientrato a palazzo, Commynes è dimenticato da tutti. Anche l'ambasciatore milanese, che per tanti giorni lo aveva corteggiato, finge in quel delicato momento di non conoscerlo. Mentre banchetti, regate, fuochi d'artificio esaltano la nuova alleanza antifrancese, lo sconfitto rimane per tre giorni chiuso in casa. Poi, quando la festa tocca il culmine del suo popolare abbandono, decide, alle dieci di sera, di andare sul Canal Grande. Mascherato e in una barca coperta, Commynes percorre le rive rumorose ed osserva le finestre illuminate dei palazzi dove si esalta la sventura del re francese. Il diplomatico ricorda allora il suo Tito Livio e comprende la gran-

dezza di una repubblica che osserva da quasi sette mesi. Quando pochi giorni prima il Doge gli aveva annunziato la presa di Napoli da parte delle truppe francesi, Commynes aveva creduto vedere sul viso dei senatori veneziani, ad un tempo, lo spavento e la dignità dei Romani dopo Canne. Tuttavia, allora come ora, l'ambasciatore sa ammirare i governanti veneziani per il loro carattere, per il loro modo di comandare, per il coraggio nella buona e nella avversa fortuna. E conclude pensando che certamente essi hanno ben meditato Livio e ne hanno tratto i migliori insegnamenti. Non invano ne posseggono le opere e ne custodiscono il corpo « *en leur palais de Padoue* ».

Mai abbastanza si dirà quanto tali riflessioni siano state fruttuose, quanto utili simili meditazioni. Perché i re di Francia facessero le stesse meditazioni, da oltre un secolo, gli umanisti francesi tenevano vivo, come vestali, il sacro fuoco padovano. Quel fuoco che, da ultimo, il veronese Paolo Emilio aveva rinvigorito durante il suo soggiorno parigino, ottenendo per un suo lavoro sulle antichità francesi di essere nominato il primo storico ufficiale di Carlo VIII.

Altrettanto facile è seguire, lungo il non sempre esplorato cammino del secolo XV, la fortuna del piú giovane Seneca, ormai nettamente distinto dal padre. Jean Courtecuisse, nella cui libreria vi era un codice di Livio giunto fino a noi unitamente ad altri di Terenzio e di Cicerone, traduce nel 1403 per il duca di Berry un trattato morale attribuito al filosofo antico. La traduzione, oltre un secolo piú tardi, sarà pubblicata, nel 1527, come un lavoro postumo di Claude de Seyssel, il quale aveva ritoccato il testo non piú accessibile ed intitolato *Les Mots dorez*. Christine de Pizan volgarizza il *De prudentia* utilizzato dal cancelliere Gerson, non insensibile al fascino dell'antico moralista, ed ammirato come un esempio da imitare anche da Alain Chartier. Si può, anzi, dire che proprio in un momento in cui virtú e coraggio erano doti quanto mai necessarie per sormontare difficoltà che al vivere civile opponevano la guerra contro l'occupante inglese e le lotte sanguinose fra gli opposti partiti, proprio durante i lunghi contrasti della guerra dei Cent'Anni meglio si scoprivano i modi e gli interessi che sospingevano i letterati francesi a cercare ammaestramenti nell'opera del moralista classico. Alain Chartier guarda a Seneca come vi guar-

derà Montaigne, come vi guarderanno gli scrittori barocchi dell'età della Fronda. Sempre lo scrittore di Córdova è un punto di riferimento in cui una cultura si specchia e si definisce: nell'età di Alain Chartier come in quella di Erasmo, in quella di Montaigne come in quella di Saint-Amant e di Théophile de Viau.

Negli ultimi anni del secolo la funzione della « componente veneta » nella fortuna di Seneca appare anche piú evidente per la presenza a Parigi di un singolare rappresentante della cultura veneziana. Nel 1484, la fruttuosa attività degli umanisti parigini è messa a rumore dall'arrivo di Girolamo Balbi, che, in verità, si chiamava Accellini e che si era attribuito l'illustre nome per vantare una parentela inesistente con la nota famiglia patrizia. Abile nei modi e non sprovvisto di cultura, il Balbi che doveva, in seguito, tanto far parlare di sé polemizzando contro Guillaume Tardif e Fausto Andrelini, in un primo tempo conquistò la simpatia degli ospiti francesi che si riunivano attorno ad Angelo Cato, il vescovo di origine napoletana per il quale Commynes scriverà i suoi *Mémoires*. E tanto il Veneziano si era introdotto in quell'ambiente non certo facile, da imporre non pochi dei suoi gusti, fra i quali, singolare se non confermasse quanto già sappiamo, l'interesse per le tragedie di Seneca. Interesse che si dimostrò né dilettantistico né momentaneo, perché fruttò l'edizione pubblicata fra le prime dai tipografi tedeschi chiamati a Parigi dal Fichet. L'edizione preziosa, ed oggi molto rara, fu preparata da uno dei piú intimi amici francesi del Balbi, quel Charles Fernand che è tra le figure piú simpatiche e meno conosciute del secondo cenacolo umanistico parigino. Il Fernand chiese al Balbi di rivedere il testo latino, di preparare un sommario in esametri per ogni tragedia e ringraziò il Veneziano con cinque distici appropriati e con ampie lodi nella prefazione. Lodi che non sfuggirono al giovane Erasmo allora nel convento di Steyn e che forse fecero sorgere, già in quegli anni, il progetto che sarà attuato con l'edizione delle tragedie senecane pubblicata nel 1514 e seguíta, nell'anno successivo, dall'edizione di tutte le opere del filosofo antico, preparata sempre con la stessa amorosa diligenza dall'umanista olandese.

* * *

4. - Segnata cosí, con alcuni autori e qualche opera, una sicura continuità storica, credo ora utile avvertire che sarebbe errato generalizzare per tutta la cultura della Francia quattrocentesca situazioni, influenze, preferenze scoperte per ogni autore o denunziate da particolari opere. La continuità di una fortuna o il perdurare di un tema non devono far dimenticare le differenze fra le varie generazioni e il progressivo mutare dei problemi. Il primo gruppo umanistico del Quattrocento ama Livio, studia Seneca, pare ignorare Catullo come il gruppo rappresentato, qualche decennio piú tardi, da Guillaume Fichet e da Robert Gaguin. Ma, pur nella continuità, certa e non piú discutibile, di una cultura in pieno sviluppo, altri sono i problemi che richiedono una soluzione nei primi decenni del secolo ed altri quelli che s'impongono come nuovi verso il 1470. A questo proposito mi pare significativo il seguente episodio.

La prima edizione a stampa del *De re uxoria* di Francesco Barbaro fu preparata a Parigi nel 1513 da Josse Bade, elegante nella veste e nitida nei caratteri. Ora, questa *editio princeps* non è soltanto preziosa come documento tipografico. La dedica della breve presentazione scritta da André Tiraqueau ci informa di un particolare di cui non è possibile trascurare la singolare importanza. Il grande giurista dedica, infatti, la prefazione al *De re uxoria* al proprio suocero, Arthur Cailler di Fontenay-le-Comte (« *Arturo Caillero Fontiaci primario iudici socero suo* ») e questa dedica giustifica ricordando come il testo a stampa fosse stato tratto da un codice « *pervetustus* » trascritto, nel novembre dell'anno 1428, a Verona in casa di Guarino. Fino ad oggi l'informazione è sempre stata utilizzata per confermare la bontà dell'*editio princeps* in parola e per farci a buon diritto sospettare che essa riproduca il codice, o una copia del codice, di cui parla Guarino in una lettera dell'ottobre 1427, dove esorta il suo Lodovico a trascrivere una desiderata copia del *De re uxoria.* Ma, in verità, oltre alla possibilità di fissare una tappa della tradizione manoscritta di un testo umanistico di grande importanza per il suo significato culturale e per la sua diffusione, questa notizia ci permette, pure, di trarre una conclusione forse anche piú importante per la storia delle

influenze che ci interessano. Adunque, una copia dell'opera nella quale Francesco Barbaro rifletteva, nel 1416, una secolare discussione sulla funzione sociale della donna è trascritta, nel 1428, nella casa veronese di Guarino e, quindi, portata in Francia dove, conservata diligentemente per non pochi decenni, viene utilizzata per una edizione preparata a stampa quasi un secolo piú tardi. Si tratta semplicemente di una curiosità bibliografica cui offre nuovi onori quell'instancabile erudito che fu André Tiraqueau? Si tratta di un semplice omaggio reso al suocero che sappiamo attivo partecipante di quel cenacolo letterario di Fontenay-le-Comte in cui con Tiraqueau e Jean Bouchet, con Jean Brisson e Pierre Amy si formò l'entusiasmo umanistico del giovane Rabelais? Certamente si tratta di tutto questo, ma anche di qualche cosa di ben piú significativo.

Uno dei modi con cui la cultura classica alimentava dal di dentro la tradizione medievale, stimolando nuove soluzioni di problemi eterni, è rappresentato dal generale interesse che, nei primi decenni del Quattrocento, l'Europa colta manifesta per la condizione sociale della donna in generale e, in particolare, per il problema del matrimonio. Nell'antichità la disputa era uno dei tanti luoghi comuni con cui si esercitava la retorica delle scuole; nei secoli medievali il tema rappresentava non poche preoccupazioni cristiane, irrigidendo ed opponendo i difensori e i denigratori della donna. Testi capitali sono il *Tractatus de nuptiis* di Teofrasto trasmessoci compendiato da S. Girolamo e il *Roman de la Rose* che non pochi argomenti riprendeva ed inaspriva in una dura polemica. Nei primi anni del Quattrocento la disputa tradizionale serve nuovi interessi quando Christine de Pizan interviene energicamente contro Jean de Meung, suscitando le discussioni di alcuni suoi autorevoli contemporanei come Gerson, Jean de Montreuil e Gontier Col. L'accalorata disputa, diventata presto famosa, prova che la prospettiva, se ancora non mutava le posizioni degli opposti partiti, pur tuttavia ne rinnovava gli argomenti. Il problema denunciava, cosí, la sua attualità proprio quando le generali condizioni sociali sembravano progredire verso una piú liberale concezione della vita. Arricchita dagli insegnamenti classici, la cultura suggerisce un nuovo apprezzamento dei valori umani, ispirando con maggior frequenza sincere lodi del matri-

monio. Né, a questo proposito, deve essere dimenticata una testimonianza esemplare. Contro le misogine *Quinze Joies de Mariage* Villon oppone una delle sue ispirate ballate e, in onore del matrimonio di Robert d'Estouteville e di Ambroise Loré, compone la *Ballade de l'épouse* con una commozione sincera che nobilita il tema traendone alta ispirazione. Un'immagine mattutina è offerta alla sposa, quella dello sparviero che si unisce nel volo alla palpitante allodola; dal tema rinnovato si alza l'ammirazione spontanea per il casto sguardo della donna, capace di fugare ogni dolore con la stessa facilità con cui il vento solleva una piuma.

Ho detto che la rinnovata disputa sul matrimonio non è soltanto tipica della cultura francese. Pochi anni prima, Coluccio Salutati aveva già offerto, contro il parere opposto del Petrarca, personali argomenti a favore del matrimonio, mentre l'amore per la libertà individuale continuava a convincere molti ad ostacolare il vincolo coniugale. Il caso singolare non è quello di Zaccaria Trevisan o del suo maestro Guarino che le tesi umanistiche difendevano con tutto il peso della loro erudizione. Ben piú significativo, in quanto prova fino a qual punto la letteratura umanistica condizioni la vita, è precisamente il caso del nostro Francesco Barbaro che scrive il suo trattato a venticinque anni, privo di alcuna esperienza sull'argomento e fatto esperto soltanto dai testi riuniti con vaste ed appassionate letture. Non sappiamo se il Francese che acquistò il codice trascritto in casa di Guarino fosse altrettanto inesperto del problema che studiava, ma certamente altrettanto curioso egli era perché non si spiegherebbe la scelta dell'opera, la sua trascrizione e la diligente conservazione.

La scelta indica l'attualità del problema, la trascrizione il desiderio dei Francesi di trarre dai testi italiani le nuove soluzioni escogitate, la conservazione quale importanza a queste soluzioni venisse attribuita. Il tempo non aveva saputo ancora indebolire tale importanza quando, nel 1513, a questo codice ricorrerà il Tiraqueau. Infatti, nei primi anni del nuovo secolo siamo ad un'altra tappa della *Querelle des femmes* e, precisamente, nel momento in cui la collaborazione del nostro giurista è piú impegnata sia perché fruttuosamente egli partecipa alle appassionate discussioni di Fontenay-le-Comte sia perché, in quello stesso anno 1513, egli esprime tutto

il suo pensiero sull'argomento nel trattato *De legibus connubialibus*. Per tutte queste incancellabili presenze, adunque, anche la secolare fortuna francese del *De re uxoria* ci rende sicuri tanto del perdurare di un'influenza, quanto del particolare proposito di assimilarla secondo ben definiti interessi.

* * *

5. - Mutando i tempi, mutano i problemi e, coi problemi, gli uomini chiamati a risolverli e le opere a questo scopo apprestate. Nella continuità di una sicura evoluzione, gli anni attorno al 1470 sono quelli in cui i Francesi avvertono piú intensamente la necessità di mutare gli ordinamenti della loro organizzazione universitaria e di procurarsi nuovi insegnanti e nuovi manuali. Non a caso, in quegli anni compaiono a Parigi i primi umanisti italiani, non fra i piú preparati, certo fra i piú rumorosi. Il problema dei nuovi manuali è sentito in modo preminente, forse anche piú di quello degli insegnanti perché, imponendosi all'attenzione degli innovatori, per primo richiedeva diligenti cure. Nessuno stupisca, pertanto, che lo stesso problema s'imponesse alla cultura italiana e che i Francesi, impegnati in una fruttuosa assimilazione, con sollecitudine studiassero nelle loro scuole, diffondessero con le loro prime tipografie e lodassero nelle loro opere i manuali forniti dagli umanisti italiani.

L'influenza di Guarino, della sua scuola e del suo metodo si coglie in questo campo evidente e fruttuosa. Fra i primi libri stampati dalla tipografia della Sorbona vi sono precisamente due importanti opere di un umanista italiano che, già in Italia, aveva fatto conoscere la novità del metodo del grande maestro veronese. Pubblicando nel 1470 le *Epistolae* e l'*Orthographia* di colui che dal 1407 al 1421 era stato lettore di retorica nello studio padovano, Fichet efficacemente rispondeva alle lamentele che sull'insegnamento parigino avevano formulato i rappresentanti piú qualificati delle precedenti generazioni. Il coraggioso rettore finalmente poneva riparo alla piú segnalata delle deficienze, offrendo ai suoi studenti lo strumento utile per trarre il vantaggio migliore dalla nuova educazione. Annunziando la stampa delle due opere italiane, con perfetta consapevolezza Fichet loda nelle *Epistolae* del Barzizza

il « *lacteum fontem eloquentiae* », fra tutti modello utilissimo per chi voglia imparare lo stile latino; nell'*Orthographia* segnala il manuale indispensabile senza del quale è impossibile avvicinarsi ai capolavori classici. Qualche anno piú tardi, intenti non diversi consiglieranno di stampare pure la grammatica del Perotti, un diretto allievo del Guarino, ed anche le *Elegantiae* del Dati e quelle piú note ed ammirate del Valla. Continuando gli anni del rinnovamento dei metodi pedagogici parigini, nessun autore italiano è trascurato e tutti sono ascoltati per rispondere alle nuove esigenze della scuola e alle accese curiosità dei giovani.

I risultati del nuovo metodo non si fanno attendere. La generazione che scende in Italia con Lefèvre d'Étaples, verso il 1491, è ormai filologicamente preparata e ha già saputo abilmente sostituire ai grammatici i pensatori. Nelle scuole italiane non cerca piú i successori di Guarino, del Barzizza e del Perotti, non i maestri della lingua latina, ma i rappresentanti di un nuovo pensiero. A quella data, Lefèvre d'Étaples si vanta di scendere in Italia per vedere Pico della Mirandola ed Ermolao Barbaro (dice precisamente: « ... *cuius viri [Pici] videndi illectus amore et Hermolai Barbari me glorior Italiam petiisse* »). Ricordando qualche anno piú tardi ancora quel fruttuoso viaggio, l'intrepido riformatore ripeterà a Symphorien Champier di essere venuto in Italia per vedere e parlare con il Barbaro (« *ut Hermolaum Barbarum patricium Venetum de cunctis litteris optime meritum videret et alloqueretur* »).

Che cosa chiese l'illustre francese al patrizio veneto, non trovato a Padova, ma incontrato a Roma? Si può essere quasi certi, per quanto assicurano i posteriori lavori aristotelici, che il testo del filosofo greco fu il fondamentale argomento delle loro conversazioni: un testo sulla via di essere riportato in quegli anni alla sua piú esatta lezione; un testo finalmente liberato dai commenti scolastici; un testo letto con le preoccupazioni piú evidenti dello spiritualismo cristiano, ma non piú costretto nel rigore della costruzione tomista. Per preparare la sua famosa edizione dell'*Etica Nicomachea* (1496) e, poi, quella dell'*Organon* (1503), della *Politica* (1506) e della *Metaphisica* (1515), Lefèvre aveva pur bisogno di formarsi un ricco bagaglio di notizie storiche, lettera-

rie, filosofiche, quanta erudizione era utile per trarre da quei testi i loro significati particolari e l'unica voce generale.

Se a Firenze e a Pico chiedeva i mezzi per costruire sulle tracce di Platone una nuova mistica cristiana, a Padova, e presso Ermolao Barbaro, Lefèvre cercava i fondamenti storici del razionalismo aristotelico opportunamente conciliato con lo spiritualismo platonico e il Vangelo. Erano due vie differenti per giungere allo stesso risultato: il rinnovamento del pensiero cristiano compiuto attraverso un nuovo ripensamento della tradizione e delle fonti classiche. Non so se si potrà mai affermare che Lefèvre abbia raggiunto il suo scopo o, per lo meno, abbia ottenuto i primi risultati. Ma non mi par dubbio che tutti i suoi sforzi e quelli compiuti dai suoi migliori allievi, come Charles Bovelles, ebbero almeno il merito di rapidamente maturare, nel metodo e nei risultati, la filologia francese.

La maturazione è cosí evidente che, quando la prima generazione dei « Padovani » viene a studiare nel Veneto, a Parigi vi sono già maestri tali che con i grandi umanisti veneti impongono e non temono il paragone. Un nome basta tra tutti: quello di Guillaume Budé. Aprite il *De asse* (1515) e vedrete che il nome di Ermolao Barbaro è presente quasi ad ogni pagina. Del grande umanista Budé venera il nome (« *vir ille magnus* »), ammira le opere sempre citate, segue i passi senza osare paragoni (« *Hermolaus Barbarus longe ingenio nobis doctrinaque multiplici prestans* »). L'ammirazione è tanta che, nella certezza della superiorità della cultura italiana (« *Italia omnium gentium magistra* »), Budé dichiara di aver passato non pochi anni, non soltanto a leggere, ma a studiare e ad assimilare le opere del patrizio veneto. Ne conosce ormai tutti i meriti e, a poco a poco, ne scopre pure i difetti.

Se leggete con attenzione l'umanista francese, vedrete con quale abilità vi fa capire che in un passo delle *Castigationes plinianae* il Barbaro è poco prudente, come in un altro passo abbia commesso un errore inconcepibile, come in un terzo vi sia una svista che chiede di essere perdonata. Certamente, concede sollecito Budé, tutto occupato a tradurre Aristotele e Temistio, Barbaro « *tumultuarias nimirum castigationes Plinii velut animi causa aggressus est* ». È andato in fretta il valente ed acuto studioso (« *acer homo* »), aveva altre preoccupazioni; il testo pliniano era di

per se stesso troppo oscuro. Tutto finte e concessioni, due passi avanti e uno indietro, dopo seicento pagine Budé giunge all'epilogo. E qui appare tutta illuminata l'idea fondamentale che regge il *De asse*. L'Italia è maestra di filologia, concede Budé; ma la Francia a cosí nobile disciplina non è per nulla negata. Non è vero quello che sostenne centocinquant'anni prima il Petrarca quando proclamò che soltanto in Italia le lettere hanno la loro sede degna. Non ultimo di una fitta schiera di Francesi che si ribellano alla condanna petrarchesca, Budé con sicura consapevolezza proclama che la sacra lampada del sapere, riaccesa dagli Italiani, può essere sollevata anche piú in alto da altri popoli. Per parte sua, loda Barbaro e ne segnala gli errori per convincere tutti che la nuova cultura umanistica francese è ormai, se non superiore, certo uguale a quella italiana. Pertanto, l'umanista non chiede ancora quello che chiederanno gli storici dell'età classica e cioè che la fiaccola dall'Italia passi per sempre alla Francia. Budé è ancora prudente e sostiene che la nuova cultura umanistica venga onorata e difesa in pari modo dagli Italiani e dai Francesi. A uguali meriti, uguali diritti. Gli studenti francesi che, dopo il 1533, affollarono Venezia e Padova e Verona non altro auspicarono.

* * *

Ho abusato a sufficienza dei miei lettori e concludo. Durante tutte queste pagine ho parlato di una « componente veneta ». Dopo di averla utilizzata per motivi di chiarezza, mettendo in risalto la sua linea evolutiva e quasi concentrando su di essa la luce piú favorevole, mi preme ora riportarla alla sua vera luce storica. In realtà, una « componente veneta » esiste in quanto esiste una « componente toscana » e l'una e l'altra esistono in funzione di una piú particolare « componente » padovana e fiorentina. Ma queste si devono armonizzare nella generale influenza italiana che è, ad un tempo, toscana e veneta, romana e napoletana. L'influenza italiana, a sua volta, nella storia dell'Umanesimo francese è completata dalla componente fiamminga. Direzioni uniche non esistono perché le influenze non sono mai esclusive.

Nella concreta realtà storica della cultura francese che va dalla metà del secolo XIV alla metà del secolo XVI, esiste per duecento

anni l'unico fenomeno di una cultura in rapida evoluzione che prende i suoi beni dove li trova, sempre soltanto guidata dalle sue intime esigenze. I manoscritti giungono in Avignone dall'Italia e dalle Fiandre; ritornano alla Firenze del Salutati e alla Padova dei Carraresi; da questa ripartono per le Fiandre passando per Avignone. Jean de Montreuil è amico in uguale misura di Coluccio Salutati e di Antonio Loschi, incurante delle loro polemiche ed ammiratore dello stile di entrambi. La tipografia della Sorbona stampa le opere del Barzizza quasi negli stessi anni in cui stampa Agostino Dati e Lorenzo Valla. Budé studia e critica Ermolao Barbaro, ma con uguale precisione giudica anche il Poliziano. In tutti questi decenni l'Italia è presente a Parigi con i suoi umanisti con la stessa intensità della provincia fiamminga che fa sentire la voce dei suoi monaci. Ad un certo momento, il sommesso dialogare del Barbaro con Arnold de Bost è ascoltato da Robert Gaguin che da Parigi loda ed ammira il Fiammingo e il Veneto.

Falso, quindi, ogni preconcetto teorico come è falso ogni schema storiografico. Soltanto è vera la vitalità di una tradizione medioevale che gradualmente seppe rinnovarsi e, senza rotture, completamente mutare, assimilando influenze scelte con oculatezza e traendo da queste, senza confronti e senza precedenti, frutti nuovi e originali.

CAPITOLO QUARTO

LA PRESENZA DI DANTE, PETRARCA E BOCCACCIO NEL PRIMO UMANESIMO LIONESE

1. - Credo che nessuno studioso in buona fede possa ancora sostenere che il rinnovamento culturale della Francia in generale e, in particolare, del centro culturale lionese abbia il suo inizio con la generazione di Francesco I. È ormai trascorso un secolo da quando Antoine Péricaud, riflettendo una certezza tratta da una prudente osservazione di fatti eloquenti, osava sommessamente domandare se, almeno per la cultura lionese, non sarebbe stato piú logico segnare l'inizio di uno splendido rinnovamento, non con il regno del padre delle lettere, ma con quello di Luigi XI. Alla domanda rispondeva in modo del tutto positivo, nel 1938, Charles Perrat quando, per illustrare i primi inizi della tipografia lionese, l'acuto storico fu condotto dalla logica stessa di fatti strettamente collegati a risalire non pochi decenni del secolo XV.

Appena abbandonati gli schemi astratti della storiografia romantica, tanto il Péricaud come il Perrat si trovarono costretti a riconoscere che gli abbondanti ed importanti frutti maturati dalla cultura lionese nei primi anni del Cinquecento erano il sicuro risultato di un'attività che giungeva finalmente alla sua matura stagione dopo uno sviluppo durato ininterrotto per tutto un secolo. Ancora al seguito del Péricaud, Charles Perrat sottolineava quali grandi meriti nel generale mutamento della cultura lionese dovessero essere riconosciuti a Charles de Bourbon, arcivescovo della città dal 1444. Onde non altrimenti il nostro studioso spiegava l'ambiente favorevole in cui aveva operato Barthélemy Buyer se non come il risultato di un fortunato incontro di operosità commerciali presto

diventate fortemente lucrative, di personalità d'eccezione generosamente dedicatesi alle nuove fortune della città, di piú generali condizioni politiche che fecero convergere in Lione banchieri toscani e fiamminghi, profughi da Ginevra e da Firenze, uomini di commercio e di cultura desiderosi gli uni e gli altri di un ambiente diverso da quello familiare, pronti tutti a trarre vantaggi dalle nuove ed ardite imprese di guerra dei re francesi.

In anni finalmente maturi non stupisce che abbia tratto il piú fruttuoso vantaggio da una favorevole situazione generale l'attività che, fra le tante sviluppate da un commercio presto postosi su di un piano europeo, era la piú legata alla cultura. Appena fece la sua apparizione in Lione, proprio la tipografia parve giovarsi, piú di ogni altra attività commerciale, delle particolari condizioni che l'ambiente cittadino offriva ai nuovi studi umanistici. Cacciati da Ginevra o emigrati dall'Italia, i primi tipografi che operarono in Lione avvertirono quanto e come la città di adozione rispondesse, anche geograficamente, alle esigenze commerciali della loro attività. Per quanto riguardava in modo particolare i rapporti ormai inevitabili con la piú progredita cultura italiana, a nessuno di quei pionieri sfuggiva come, proprio in quegli anni e per interessi politici ben individuati, Lione si sforzasse di strappare ad Avignone quel prestigio di obbligato crocevia europeo che, per tanta parte del Trecento e del Quattrocento, la città papale aveva difeso con fortunato successo. Non mi sembra un caso fortuito che, nel 1465, Charles de Bourbon sia stato legato in Avignone, nel 1475 anche governatore, e che lo stesso Giuliano della Rovere, nominato successivamente governatore della città papale, abbia sempre intrattenuto con Lione fruttuosi rapporti di buon vicinato.

Forse non sarebbe lontano dal vero chi pensasse che il nuovo prestigio venisse alla città di Lione anche da un meditato proposito dei re francesi. Preoccupati del potere papale ancora imperante in Avignone, incapaci d'indebolire o comunque di neutralizzare l'attività sempre prospera di quella numerosa colonia italiana, era del tutto naturale che i re di Francia pensassero di contrapporre la non meno ricca città francese in cui un'altrettanto attiva colonia italiana appariva meglio assimilata alla civiltà indigena e, certo, piú a questa legata da interessi e da speranze. Furono, adunque, comuni interessi e fortunati incontri a far sí che, nei

decenni fra la fine del secolo XV e l'inizio del nuovo, Lione diventasse la via obbligata di quegli attivi rapporti politici, commerciali e culturali che la Francia intratteneva con le regioni meridionali dell'Europa. In modo particolare, per i frequenti passaggi delle truppe in movimento verso la penisola italiana, proprio negli anni di Carlo VIII e di Luigi XII, la città diventò piú che mai la porta aperta sull'Italia. Incominciò allora la fortuna di una formula, celebre e certamente errata, secondo la quale « *être lyonnais, c'est presque être italien* ».

Altrettanto errata, ma meno esagerata potrebbe essere la formula secondo la quale « *être lyonnais, c'est presque être piémontais* ». In quel giro di anni, i contatti con il Piemonte dovettero essere frequenti e vantaggiosi se, fra i primi tipografi attivi in Lione, uno dei piú illustri è precisamente un Piemontese e cioè Baldassarre da Gabiano sul Po. In quel preciso momento, se non un'attività tipografica astigiana, è certo possibile documentare un'attività nel campo del commercio librario. Ma non pare probabile che simile attività possa giustificare da sola lo spostamento da Asti a Lione di Baldassarre. Piú probabile è che lo spostamento sia stato suggerito dallo zio del nostro editore, Giovanni Bartolomeo che, già libraio in Venezia, seguiva con particolare attenzione la fortunata attività di Aldo Manuzio. Certo è che, quando Baldassarre giunge a Lione nel 1497 e fissa la sua dimora « *au coin de la rue Pépin* », egli ha il preciso incarico di rappresentare la compagnia di Yvry fondata a Venezia fra i da Gabiano e gli Aliprando. Nei documenti Baldassarre è sempre ricordato come « *Baldhasar d'Ast* »; ma, in realtà, la sua attività non è piemontese se non per la tenacia. Per quanto riguarda la formula editoriale, alla quale si deve la fortuna finanziaria di una famiglia diventata subito celebre, essa è del tutto e soltanto veneziana. L'idea originale di Baldassarre, e forse anche piú dello zio, fu di portare a Lione le novità tipografiche veneziane secondo i modi e i termini che, ora, illustrerò.

Come è noto, proprio all'inizio del nuovo secolo, Aldo Manuzio aveva avuto il grande merito di utilizzare per la prima volta quei celebri caratteri « *italici* » genialmente preparati da Francesco da Bologna. Con questi caratteri, che dovevano suscitare l'ammirazione di tutta l'Europa, Aldo aveva stampato proprio nel 1501 il suo famoso Virgilio. È facile immaginare quale stupore e quanta

invidia la grande novità avesse suscitato fra gli editori concorrenti. Ma la reazione di Giovanni Bartolomeo da Gabiano non fu cosí comune. Vivendo a Venezia, il libraio piemontese conosceva perfettamente gli uomini del suo mestiere, né ignorava i mezzi di cui s'era servito Aldo per la sua ammirata impresa. Conoscendo gli uomini e i mezzi non gli fu, dunque, difficile procurarsi lo stesso materiale tipografico utilizzato da Aldo Manuzio e mandarlo a Lione dove il nipote fu incaricato di riprodurre, contraffatte, tutte le edizioni aldine.

L'idea dei tipografi di Gabiano fu una trovata commerciale. Essi intesero sfruttare il successo di Aldo e sapendo di non poterlo sfruttare in Venezia, e forse neppure in Italia dove Aldo si era assicurato l'esclusività per dieci anni, essi pensarono a Lione dove la polizia veneziana non aveva alcun potere. E fu cosí che i da Gabiano, se non ebbero merito alcuno nella grande impresa compiuta da Aldo Manuzio, ebbero però il merito di averla per primi sfruttata commercialmente in Francia. Come è noto, il fiorentino Filippo Giunta utilizzò i celebri caratteri soltanto nel 1503.

Per quanto assicurano gli specialisti, le edizioni lionesi di Baldassarre da Gabiano sono in genere mediocri in quanto offrono un testo meno curato di quello presentato dalle edizioni aldine. Tuttavia, il carattere usato da Baldassarre è piú nitido di quello di Aldo e presenta nel complesso una pagina piú facilmente leggibile. Possiamo essere certi che i primi clienti lionesi del nostro editore non seppero avvertire queste differenze; comunque non le notarono quanti allora, per la prima volta, riuscirono a possedere stampate le opere di Virgilio e di Orazio, di Giovenale e di Persio, di Marziale e di Lucano. Fino a quel momento i primi editori lionesi avevano stampato, soprattutto, autori religiosi e testi giuridici; nessuno aveva cosí chiaramente rotto con la tradizione quattrocentesca, tanto legata alle preoccupazioni medievali della cultura francese, piú lenta ad evolvere di quella italiana. Fra tanto entusiasmo per la nuova scoperta Baldassarre recava il primo valido ed auspicato aiuto italiano; piú ancora, con i suoi testi umanistici rispondeva ad interessi che gli altri tipografi avevano accontentato molto piú timidamente. Egli era veramente un pioniere, l'editore straniero che importava gusti stranieri per accelerare un processo culturale di cui avvertiva lo splendido avvenire. Cosí un'idea com-

merciale ardita incoraggiava la punta piú avanzata della nuova cultura lionese.

Tuttavia, di questa ardita impresa commerciale il lato piú interessante mi pare il seguente. Baldassarre non si accontentò di ristampare soltanto gli autori classici che Aldo aveva preparato in quegli stessi anni. Fedele ad un progetto, vasto e lungimirante, egli non esitò a ristampare nella sua officina lionese anche le due edizioni di Petrarca e di Dante che il maestro veneziano aveva diffuso rispettivamente nel luglio del 1501 e nell'agosto del 1502. In questo caso, secondo quanto confermano i competenti, le contraffazioni lionesi sono tecnicamente superiori alle edizioni di Venezia e vengono giudicate due capolavori dell'arte tipografica. Bisogna pensare che Baldassarre ormai avesse acquistato grande perizia nella sua arte e che abilmente avesse saputo avvicinarsi anche al grande Aldo, secondo quanto confermano le edizioni dello Svetonio e del Cesare del 1508, due capolavori della sua officina. La quale finalmente con queste due opere s'impose all'attenzione dei letterati lionesi. Alle nuove edizioni fu fatta, a tal punto, lieta accoglienza che, per quanto riguarda le edizioni di Dante e del Petrarca, esse furono ristampate rispettivamente nel 1506 e nel 1508. Proprio per la nuova edizione del Petrarca del 1508 Baldassarre pare aver usato i nuovi caratteri preparati per le splendide edizioni dello Svetonio e del Cesare, fornendo cosí una ristampa che perfeziona non poco la prima edizione del 1501.

Insieme con l'edizione delle opere latine del Pontano del 1514, Dante e Petrarca sono i soli autori italiani stampati da Baldassarre da Gabiano nei primi anni della sua attività lionese. Quale fu il motivo di una scelta cosí dichiarata? E quali vantaggi ne trasse la cultura lionese per il suo successivo sviluppo? Rispondendo a queste domande ci sarà facile comprendere quale fruttuosa via Baldassarre da Gabiano abbia indicato alla generazione degli editori e dei letterati lionesi che gli dovevano succedere.

* * *

2. - La prima attività del nostro editore si sviluppa in Lione quasi contemporaneamente a quella di Josse Bade. Il grande editore, che nel 1499 passerà a Parigi, già dal 1492 aveva fatto parlare

di sé con un'opera che presto doveva procurargli la stima e la riconoscenza di tutto l'Umanesimo europeo. A Lione, anche Josse Bade e prima di Baldassarre da Gabiano, aveva stampato degli autori italiani, ma la sua scelta era sempre caduta su testi latini e precisamente sulle *Orationes* di Filippo Beroaldo e sulle poesie di Battista Mantovano. Nessuno creda che la scelta fosse casuale. Agli occhi degli umanisti francesi di quegli anni tanto l'uno come l'altro autore rappresentavano la concreta unione della sapienza con l'eloquenza, cioè l'ideale cui mirava la nuova cultura francese. Josse Bade, a questo proposito, non pensava diversamente da Laurent Bureau, il confessore di Carlo VIII e di Luigi XII, che aveva scoperto l'opera di Beroaldo durante un suo viaggio italiano. Ma Bureau nella sua attività letteraria perseguiva l'ideale di Guillaume Fichet, di Robert Gaguin, di Tardif, dei fratelli Fernand, di quanti a Parigi come a Lione, preparavano attivamente un'altra tappa dell'evoluzione della cultura francese. Significativo è il fatto che nell'opera di Beroaldo vi fosse la traduzione latina di due novelle del Boccaccio (quella di Cimone, V, 1 e quella di Tito e Gisippo, X, 8) e che proprio per queste traduzioni Josse Bade stampasse un suo commento in cui, non tanto valutava l'arte incomparabile del narratore, quanto la forza del suo insegnamento morale. Tuttavia, un secondo fatto mi pare anche piú significativo. Questa raccolta delle opere di Filippo Beroaldo contiene, pure, la traduzione latina della *Canzone alla Vergine* del Petrarca. Adunque, non mi par dubbio che uno dei primi sicuri capolavori della lirica italiana veniva fatto conoscere da Josse Bade ai lettori francesi, non per quanto valeva la sua originale altissima poesia, ma tradotto, cioè abbassato alla semplice espressione morale di un pur elevato sentimento religioso.

Un'altra testimonianza del particolare e ben caratteristico momento vissuto dalla cultura lionese, e in generale francese, nell'ultimo decennio del secolo XV è offerto dalla stampa preparata da Josse Bade delle poesie di Battista Mantovano. Nell'anno in cui il nostro editore pubblica le *Orationes* del Beroaldo, egli diffonde pure una sua antologia latina intitolata *Silvae morales*. Si tratta di una silloge di poeti latini in cui, non tanto stupisce la presenza di Virgilio e di Orazio, di Persio e di Giovenale, quanto che, fra i sommi classici, Josse Bade abbia voluto includere Alain de Lille

e, soprattutto, Battista Spagnuoli, detto il Mantovano. La presenza del carmelitano italiano nell'antologia lionese non è soltanto una conferma della grande fortuna di un particolare genere letterario. Essa conferma il particolare successo di Battista Mantovano fra i lettori francesi piú che fra quelli italiani. Erasmo stesso, che in quegli anni ben riflette le idee parigine assimilate al Collegio di Montaigu, ripete a piú riprese di giudicare Battista Mantovano emulo del suo conterraneo Virgilio. E il giudizio è meno paradossale di quanto possa sembrare a prima vista.

La fortuna del Mantovano è simile a quella del Sannazaro e del suo *De Partu Virginis*. Essa risponde ad una precisa esigenza di quel particolare momento dell'Umanesimo, tutto rivolto alla creazione di un genere poetico in cui la piú perfetta forma classica doveva esprimere un sincero sentimento cristiano. Su di un principio letterario fondamentale i lionesi pensano come i parigini, i parigini come i fiamminghi e i fiamminghi come i veneti. Non a caso da uno sperduto convento fiammingo Arnold de Bost tiene le fila di rapporti epistolari intensissimi. Egli, ad un tempo, è il consigliere di Robert Gaguin e di Ermolao Barbaro. È questa una prova fra cento che fra i vari ambienti europei non esistono profonde differenze di maturità culturale. L'aspirazione al Rinascimento si afferma in tutta l'Europa in modo unitario. Grande ventura fu che a questa aspirazione gli Italiani abbiano saputo fornire, per alcune generazioni, le soluzioni migliori a problemi posti da tutti con uguale intensità. Non, dunque, la luce dell'Umanesimo italiano risplendente fra la barbarie europea; ma un Umanesimo europeo al quale gli Italiani recano il contributo unico dei loro originali talenti.

Le edizioni di Dante e di Petrarca preparate da Baldassarre da Gabiano riflettono precisamente quel momento dell'evoluzione del gusto letterario degli umanisti francesi e, in particolare di quelli lionesi che ho illustrato. Attento agli interessi dei suoi clienti, l'editore astigiano risponde prontamente alle loro esigenze, ma anche le precorre per meglio raffinarle. Egli non offre loro il testo latino della *Canzone alla Vergine*, ma l'autentico e insostituibile testo italiano. Ben valutando l'ideale poetico dei lettori lionesi, non ristampa un tardo epigono di un genere letterario ormai sfruttato, ma Dante, il maestro insigne che, per primo e nel modo

piú alto, aveva saputo unire e mirabilmente sposare la teologia alla poesia. Il risultato è duplice: ai minori Baldassarre sostituisce i massimi; alle traduzioni i testi autentici. Cosí, per merito di un attivo e tenace editore piemontese, i primi grandi autori italiani, mai trascurati in Francia da quando Petrarca e Boccaccio avevano soggiornato in Avignone, ottenevano in Lione i dovuti onori. Ai nuovi ammiratori essi si presentavano non goffamente travestiti in traduzioni latine, ma ornati dall'autentico paludamento italiano che volontariamente si erano scelto.

Quanti furono i clienti di Baldassarre da Gabiano? Cinquant'anni or sono i comparatisti dell'epoca avrebbero risposto quello che risposero quando si fecero la stessa domanda per le edizioni preparate dai successori di Baldassarre verso la metà del secolo XVI. Nel 1545, come nel 1505, i clienti del nostro editore sarebbero stati non piú di un piccolo gruppo. Ma è mai possibile che ci sia stato un tempo in cui gli editori non abbiano saputo dirigere opportunamente i loro affari? Come spiegare, adunque, l'immensa fortuna che in pochi decenni seppero accumulare i da Gabiano nella loro casa lionese? La prova che qualcuno seppe utilizzare le edizioni preparate dal nostro Baldassarre esiste e deve essere ricordata.

Nessuno mi accuserà di fantasticare se suppongo pacifica, anche affettuosa e forse nostalgica, l'accoglienza che alla *Divina Commedia* e al *Canzoniere* poté essere fatta da Italiani che da non molto tempo avevano lasciato la loro città e la loro provincia, toscana o veneta o piemontese che fosse. Erano Italiani, come quelli di tutti i tempi, ormai assimilati alla popolazione lionese che, avendo fatto fortuna, si nobilitavano alla lettura di testi insigni. Al loro cuore Dante e Petrarca recavano ricordi illustri e non il segno della povertà passata. Ma ai lettori che italiani non erano, i grandi testi del Trecento ricordavano una civiltà che non potevano non paragonare a quella francese. La nuova lettura, per quanto è possibile documentare con precisione, provocò due reazioni: quella di Lemaire de Belges che propone la *Concorde des Deux Langages* (il manoscritto di Carpentras porta la data del 1511) e quella di Symphorien Champier che scrive il suo *Duellum epistolare Galliae et Italiae summatim complectens* per discutere con Girolamo da Pavia quale delle due nazioni, la francese o l'italiana, sia la piú insigne. Gli autori ricordati da Lemaire e da Champier sono gli stessi: da parte italiana,

Dante, Petrarca e Boccaccio; da parte francese, Jean de Meung, Froissart, Alain Chartier, Molinet, Chastellain, Saint-Gelais. La disputa non è nuova, perché risale al soggiorno avignonese del Petrarca. Nuovo è il concetto di « concordia », nuova è la riflessione storiografica attestata dalle opere di Champier, volte ad illustrare le glorie medioevali della Francia e, in particolare, di Lione. Ma, soprattutto, è nuova la non affermata ma chiaramente documentabile ammirazione per i grandi maestri italiani. Sappiamo con certezza che, fino al 1515, Baldassarre da Gabiano ritornò periodicamente ad Asti e, ad ogni ritorno, l'esule recava i saluti di Symphorien Champier a Girolamo da Pavia che si trovava nel convento di Santa Maria Nuova. È probabile che l'editore che aveva alimentato il fuoco del *Duellum epistolare* vi partecipasse con l'amore deluso dell'esule e con la passione tenace di chi aveva trovato in Lione una nuova patria. Comunque, è certo che l'amore antico e la passione nuova accesero un interesse che per tutto il secolo XVI non si spegnerà piú.

* * *

3. - Fissato questo ben chiaro inizio delle edizioni italiane in Lione, possiamo, ora, procedere rapidamente per enumerare le conseguenze del grande interesse suscitato nella città francese da Baldassarre da Gabiano.

Il secondo anello di una lunga catena è ancora un piemontese, Vincenzo de Portonariis da Trino Vercellese. Venuto in Francia alla fine del secolo XV, egli incominciò la sua attività come impiegato di Baldassarre da Gabiano. E questo mi pare importante perché dal suo conterraneo egli fu mandato ad operare in Avignone, cioè nella città papale che aveva con Lione i rapporti politici e sociali ricordati, che già nel secolo XV era il piú attivo centro italianizzante della Francia e che, proprio nei primi decenni del secolo XVI, avrà quella funzione letteraria ormai nota a tutti. Tuttavia, la funzione di collegamento di Vincenzo de Portonariis sarà anche piú chiara quando si ricorderà che suo fratello, Domenico de Portonariis, fu suocero di Guillaume Roville. Parente, adunque, di Vincenzo, il Roville, nella realtà di una ben concatenata storia editoriale, fu il suo vero successore. Cosí dalla

generazione di Symphorien Champier passiamo a quella di Maurice Scève senza che in alcun modo venga meno una continuità dichiarata di intenti e di propositi.

Ma la continuità di intenti non vuole dire che tanta e cosí intensa attività editoriale non abbia recato i suoi frutti. Passando da una generazione all'altra è facile vedere quanto i frutti siano stati copiosi, trasformando gradualmente tutto un clima letterario, raffinando un gusto, aprendo vie insperate a nuove letture e a piú profonde influenze. A questo proposito, mi basterà ricordare una sola testimonianza che, però, mi pare piú di ogni altra significativa.

La fortuna delle opere del Boccaccio in Francia nel secolo XV è veramente notevole. In parte è già stata studiata una cinquantina di anni or sono da Henri Hauvette. Ma posso dire, non senza soddisfazione, che diligenti allievi della nostra università torinese sono riusciti a trovare ancora molte preziose spighe nel campo pur diligentemente mietuto da Hauvette. Alcune di queste ricerche sono già state pubblicate; altre lo saranno prossimamente. Le une e le altre confermano un fatto che, in modo parallelo, è avvenuto anche per le opere del Petrarca.

Non l'opera in lingua volgare del Boccaccio fu per prima apprezzata dai Francesi, ma quella in lingua latina e non il narratore, ma l'erudito fu maggiormente utilizzato. Quando il narratore venne tradotto da Laurent de Premierfait al principio del Quattrocento, interessò non tanto la sua arte d'insuperabile novelliere, quanto la forza persuasiva della sua morale. E questo al principio del Quattrocento come alla fine del secolo, secondo quanto ho già detto. Il gusto nuovo orienta ormai i lettori, non tanto verso il *De claris mulieribus* o la *Genealogia* mai dimenticati, quanto verso altre opere minori dove il novelliere aveva fatto le prime armi e dove piú chiaramente la tradizione medievale pareva ancora offuscare la moderna originalità del narratore. Ora, precisamente nel 1532, due editori lionesi, Claude Nourry e François Juste, pubblicano contemporaneamente due traduzioni francesi della *Fiammetta* del Boccaccio, certamente per rispondere alla grande fortuna che l'operetta, stampata a Padova in versione latina nel 1472 e nel suo testo italiano a Venezia nel 1481, continuava ad avere presso i lettori di tutta Europa (una traduzione spagnola è registrata a Salamanca nel 1497).

Secondo quanto ha dimostrato V.-L. Saulnier è da credere che, convinto da questa enorme fortuna, Juan de Flores abbia pensato di scrivere una sua continuazione del racconto del Boccaccio e che, non per altro motivo, François Juste abbia chiesto proprio a Maurice Scève di tradurre l'opera spagnola che verrà pubblicata nel 1535. Ma ecco il risultato inatteso. Mentre la traduzione di Scève della *Déplorable fin de Flamecte* ha poca fortuna (una sola riedizione fuori di Lione), la traduzione francese della *Fiammetta* arriva rapidamente a tre successive edizioni e fissa quella fortuna dell'opera che troverà un nuovo traduttore in Gabriel Chappuys nel 1585 e altre edizioni nel 1609, nel 1619 e nel 1622.

Che cosa ci insegna questa storia delle edizioni lionesi di un'opera minore del Boccaccio? Essa indica che, nella terza decade del Cinquecento, il gusto era cosí progredito che i lettori sapevano distinguere l'arte del novelliere italiano anche in traduzione da un suo mediocre continuatore. Inoltre, la stessa storia ci conferma la strada fatta dall'Italianismo in non pochi anni. Sempre pronti gli editori lionesi ad assecondarlo, sempre piú desiderosi di novità i lettori; ma piú preparati gli uni e gli altri, ricchi ormai di una storia che aveva saputo trarre il frutto migliore dall'operosità di tre generazioni.

Questo semplice ma tanto significativo episodio smentisce due concezioni storiche che ancora si trascinano nelle opere di pur informati studiosi. Non è vero che la storia dell'Italianismo e, in particolare, del Petrarchismo, incominci nella Francia del secolo XVI con la scoperta della supposta tomba avignonese di Laura nel 1533. Ma non è neppure vero che quella stessa storia incominci con la pubblicazione lionese delle *Opere toscane* di Luigi Alamanni del 1532. Se mai queste date fossero cosí indicative bisognerebbe dimenticare almeno l'episodio che sono venuto illustrando. Piú ancora, bisognerebbe rigettare nelle tenebre medievali tutti i fatti che sono venuto elencando fin qui. Per lasciare alla storia la sua voce piú vera è indispensabile allargare il nostro sguardo, illuminare l'ampio panorama che unisce ben due secoli e giudicare tappe successive e tutte importanti quelle date che erratamente sono state definite degli inizi.

Nella storia della cultura rinascimentale in Francia ogni primo fatto ha il suo precedente perché, mai come in quei decenni, la tra-

dizione fu ancora viva, presente ed operante. Proprio mentre gli editori lionesi si accingevano a diffondere maggiormente le opere in lingua volgare di Dante, Petrarca e Boccaccio, le loro opere in latino, cosí ricche di preoccupazioni medievali, continuavano ad essere stampate. La prima opera latina che incomincia la fortuna francese del Petrarca già nel secolo XIV – il *De remediis utriusque fortunae* – sarà ancora ristampata nel 1577, nel 1584, nel 1585; due edizioni della traduzione francese del *De claris mulieribus* del Boccaccio sono stampate nello stesso anno, 1551, e dallo stesso editore, Guillaume Roville, che stampa la traduzione di Antoine Le Maçon del *Decameron*. A tal punto ogni opera italiana rispondeva a precise esigenze di lettori avvertiti; a tal punto ogni opera ha una sua storia diversa nel succedersi delle diverse generazioni.

* * *

4. - Con la generazione di Jean de Tournes e di Guillaume Roville giungiamo agli anni gloriosi dell'Italianismo lionese. Allievo di Sébastien Gryphe il primo, successore di Vincenzo de Portonariis il secondo, sono questi i due grandi editori lionesi che s'incaricano di spalancare tutta grande la porta francese sull'Italia. Émile Picot ha potuto giustamente dire che, allora, non ci fu opera italiana che non sia stata subito fatta conoscere in Francia. Sono gli anni descritti da una celebre lettera di Jean-Baptiste Du Four, preciso nell'illustrare l'interesse dei circoli mondani per ogni libro italiano. Sono gli anni in cui alla corte è operoso Luigi Alamanni che, in una pagina della sua *Coltivazione* pubblicata in Francia nel 1546, ci darà la seguente descrizione di un paesaggio francese visto dall'alto:

« Qui vedrà le campagne aperte e liete
Che, senza fine aver, vincon lo sguardo...
Vedrá i colli gentil, sí dolci e vaghi
E'n sí leggiadro andar, tra lor disgiunti
Da sí chiari ruscei, sí ombrose valli
Che farieno arrestar chi piú s'affretta.
Quante belle sacrate selve opache
Vedrà in mezzo d'un pian...
Quanti chiari benigni, amici fiumi

Correr sempre vedrà di merce colmi...
Alma sacra Ceranta, Esa cortese
Rodan, Sena, Garona, Era, Matrona,
Troppo lungo saria contarvi a pieno... ».

Per confermare la commossa descrizione dell'Alamanni, le impressioni del Du Four e, soprattutto, le giuste osservazioni del Picot, per quanto riguarda Dante, Petrarca e Boccaccio basteranno poche date del tutto significative.

Nell'anno in cui Vasquin Philieul pubblica in Avignone la prima traduzione completa del Petrarca – 1545 – esce in Lione, per le stampe del Roville, la traduzione del *Decameron* di A. Le Maçon, mentre Jean de Tournes dedica la sua edizione del *Canzoniere* a Maurice Scève. La *Divina Commedia* è pubblicata da Jean de Tournes nel 1547 e da Guillaume Roville nel 1551. Tutte le edizioni hanno un tale successo che, senza indugio, gli editori preparano delle ristampe che si susseguono di anno in anno. Allora in Lione è attivo Luca Antonio Ridolfi, il nobile fiorentino che è una delle piú interessanti figure di questo periodo e che ancora attende il suo storico. Proprio per merito del Ridolfi l'attività editoriale « italianizzante » diventa cosí intensa che, quasi per ogni anno, si deve registrare una qualche ristampa delle opere dei grandi Trecentisti. Il gusto evolve rapidamente al punto che ormai sono numerosi coloro che possono leggere gli autori direttamente nel testo italiano. Ma, proprio perché il gusto si raffina maggiormente, si direbbe che gli editori ricerchino lettori sempre piú preparati e a questi si rivolgano proprio per meglio influenzare la loro formazione artistica e letteraria. Significativa, a questo riguardo, è la seguente testimonianza.

Nel 1558 Guillaume Roville offre ai suoi clienti una nuova edizione del Petrarca. Questa edizione è sempre stata apprezzata dagli studiosi soprattutto perché in una *épître dédicatoire* Luca Antonio Ridolfi ripete il racconto della scoperta della supposta tomba di Laura in Avignone. E indubbiamente, sotto questo punto di vista, un simile testo è molto importante. Tuttavia, a mio giudizio, è forse anche piú importante la lettera di Guillaume Roville a Marguerite du Bourg, lettera che ha il grande merito di sottolineare le novità di questa edizione. Nel suo scritto l'editore

lionese ben precisa che la vera originalità della sua edizione non consiste tanto nel commento del Bembo che accompagna il *Canzoniere*, quanto nel *Rimario* preparato dallo stesso Ridolfi. Questo manuale è sommamente utile « *a chi di rimare leggiadramente si prende cura* » perché il poeta vi potrà piú facilmente imparare la tecnica del poeta toscano, scoprire i suoi segreti e lavorare a « *quelle composizioni che centoni detti sono* »; quelle composizioni cosí bene create dal « *leggiadrissimo Sannazaro e dalla divina marchesa di Pescara* ».

Del tutto illuminante è il richiamo al Sannazaro e a Vittoria Colonna. Negli anni in cui i giovani della Pléiade si rivolgevano ai poeti italiani – soprattutto al Petrarca – per imparare la loro tecnica e riempivano le loro composizioni di versi italiani talvolta appena tradotti, sovente parafrasati, il Roville offre ai letterati che rappresentavano l'avanguardia della giovane letteratura francese uno strumento. Uno strumento utile per il loro lavoro che era puramente tecnico in quanto consisteva nell'assimilazione di una perizia che soltanto i maestri italiani sapevano insegnare.

* * *

5. - Se ci volgiamo indietro ad osservare il cammino percorso, è facile osservare quanta strada sia stata fatta dalle edizioni di Baldassarre da Gabiano a quelle del Roville. Dopo tutti i fatti qui esposti e le molte date suggerite credo utile trarre finalmente una conclusione, una conclusione provvisoria che formulerei nel modo seguente.

L'attività degli editori lionesi è possibile comprendere e con esattezza valutare soltanto quando essa venga riportata nel complesso rinnovamento della cultura francese che, avendo il suo inizio negli anni avignonesi del Petrarca, si realizza nell'ampio arco di due secoli. Questo sviluppo storico è cosí importante e complesso che suggerisce una prima fondamentale riflessione. Per me non c'è dubbio alcuno che i grandi autori italiani, e precisamente Dante, Petrarca, Boccaccio, in decenni tanto decisivi rappresentino la parte piú vistosa e piú concreta dell'influenza italiana sulla cultura francese. Tuttavia, sarebbe un errore credere che ogni autore si sia imposto in Francia del tutto naturalmente, con la

sua affermata originalità artistica e con il già conquistato prestigio italiano. A mio giudizio è indispensabile supporre da parte dei letterati francesi un lavoro di scelta e di lenta assimilazione che dovette essere del tutto consapevole e ben meditato. Ne consegue che lo storico deve essere pronto a scoprire per ognuna delle grandi opere dei Trecentisti italiani una inattesa e autonoma fortuna. Soltanto la storia di queste differenti e singolari fortune potrà spiegare nei piú impensati particolari per quali vie la *Divina Commedia*, il *Canzoniere*, il *Decameron*, anche il *De vulgari eloquentia*, stampato in Francia dal Corbinelli nel 1577, e molte altre opere come la *Fiammetta*, il *Ninfale fiesolano*, tante poesie e non pochi trattati morali abbiano potuto aiutare i lettori francesi a risolvere i differenti problemi che l'evoluzione della cultura proponeva alle successive generazioni.

Una storia individuale e particolare della fortuna delle singole opere dei grandi Trecentisti apre tutta larga la via per precisare e per definire un ben caratteristico procedimento. All'inizio, e per buona parte degli attivi decenni del sec. XV, furono lette, tradotte ed assimilate soprattutto le opere composte in lingua latina. Poi, con il progressivo approfondimento della cultura, quando una piú matura sensibilità letteraria seppe riconoscere altri e piú originali valori, allora, gradatamente, le opere in latino furono sostituite con le opere in cui venivano approfonditi in lingua volgare problemi morali. Finalmente, in un terzo momento, lettori piú preparati preferirono alle opere morali l'autentica poesia e questa seppero gustare e valutare.

Una simile evoluzione rigorosamente vera per la prima fortuna francese del Petrarca, è altrettanto vera per il Boccaccio e anche per Dante. E proprio a proposito di Dante sarà bene, anticipando un successivo capitolo, formulare molti dubbi circa il supposto oblio del poeta fiorentino durante molti decenni del Rinascimento. Tre traduzioni della *Divina Commedia* in meno di cinquant'anni assicurano che Dante non fu per nulla dimenticato dai letterati francesi durante la loro progressiva maturazione artistica.

In una simile evoluzione, logica e mai interrotta, gli editori lionesi hanno un posto ben definito e facilmente valutabile. Una cosí importante attività ebbe lo scopo e il grande merito di contribuire al progresso naturale della cultura. Attenti al gusto dei

lettori, gli editori rispondono alle esigenze formulate, le segnano, sovente le prevengono. Tuttavia, sia ben chiaro che l'attività di cosí solleciti editori non può essere isolata. Essa presuppone un pubblico e proprio questo pubblico lionese, attento, informato, esigente testimonia di una verità che ci autorizza a concludere questo capitolo con una nota di consapevole ottimismo.

L'influenza italiana non si è sviluppata durante i decenni del Quattrocento in Lione, e piú generalmente in Francia, nel deserto della barbarie medievale. Per essere questa influenza il risultato di una scelta e di un'assimilazione, essa ci assicura nel modo piú certo dell'esistenza in Francia, e in anni particolarmente importanti, di una cultura indigena viva e vitale. In Lione editori italiani, solleciti e lungimiranti, non hanno acceso una nuova fiaccola per illuminare una notte tenebrosa. Nella fiaccola tradizionale essi hanno semplicemente aggiunto del fuoco italiano per ottenere una luce che servisse a vedere piú lontano.

CAPITOLO QUINTO

INFLUENZE ITALIANE NELLA FORMAZIONE DEI PRIMI SCHEMI DELLA STORIOGRAFIA LETTERARIA FRANCESE

Chi intraprenda a ricercare le origini piú autentiche della storiografia letteraria francese commette, a mio avviso, un grave errore se considera di aver adempiuto al suo piú urgente dovere segnalando soltanto testi, lontani e peregrini, nei quali autori francesi ed opere in volgare vengono elencati secondo una precisa successione cronologica. Troppo sovente si dimentica, a questo proposito, che se è vero che la storia presuppone sempre un giudizio critico, altrettanto vero è che quest'ultimo trova la sua prima manifestazione, non già in una distesa e proficua narrazione, bensí in una costruzione storiografica, rigida e severa, la sola capace di contenere ed ispirare la narrazione stessa. Come la storia presuppone dei giudizi, cosí i giudizi creano degli schemi. I quali, nati nei momenti piú diversi dell'evoluzione culturale da situazioni contingenti per nulla legate a necessità storiografiche, sovente ricche di umori polemici, talvolta di significato chiaramente letterario, chiedono in primo luogo di essere analizzati e valorizzati dallo storico della storiografia letteraria e non dallo storico della storiografia politica. Del tutto logico e conseguente è che quest'ultimo, per avere lumi ed aiuti circa l'origine dei termini e dei concetti storiografici piú comuni, si rivolga allo studioso meglio preparato a giustificare una costruzione generale che dapprima servì la storia delle lettere, poi quella delle idee, infine quella dei fatti politici e sociali. Tuttavia, mi pare non meno logico, perché altrettanto conseguente, che lo storico della storio-

grafia letteraria tenga presenti nel suo lavoro la nascita ed il primo sviluppo dei vari schemi e, soprattutto, se ne giovi per scrivere i capitoli meno attesi e piú curiosi di una storia che, nei secoli in cui si proclamerà autonoma ed organizzata, senza questi presupposti potrà apparire o poco chiara o troppo originale.

Tenendo ben fermo questo principio metodologico, una storia della storiografia letteraria francese non potrà opportunamente segnare il suo avviamento in quei decenni dell'età classica in cui un primo abbozzo della storia letteraria trova già, se non una definitiva sistemazione, certo la sua prima esteriore definizione. La nostra storia non potrà, neppure, prendere le mosse nei decenni in cui Estienne Pasquier e Claude Fauchet scrivono le loro opere tanto ricche di spunti storiografici. Per fedeltà ad un concetto obiettivo che, appena applicato, apparirà se altro mai fruttuoso, mi pare indispensabile risalire non pochi altri trascurati decenni per giungere proprio all'inizio della prima riflessione storiografica moderna e precisamente agli anni in cui, con la scoperta di un nuovo senso della storia, gli umanisti affermano il loro distacco dall'antichità, creano lo schema medievale e, meditando sul ciclico ritorno delle vicende umane, rinnovano ed approfondiscono il concetto evolutivo della cultura in particolare e della storia in generale.[1]

Non è certo un caso che, artefici delle prime due categorie storiografiche moderne – *Moyen Age* e *Renaissance* – gli umanisti francesi abbiano abbozzato, anche se in modo rudimentale, il primo schema della loro storia letteraria. Tuttavia, non deve essere dimenticato che nel campo della storiografia quei veri innovatori seppero fare anche di piú. Precisamente in questo capitolo mi propongo di dimostrare che nella cultura francese del Quattrocento e del Cinquecento ci sono, pure, le premesse teoriche indispensabili, non soltanto per giustificare, ma anche per sviluppare il primo schema generale della storia letteraria francese.

Vantando una letteratura nazionale, riproponendo il problema dei rapporti tra cultura e società, discutendo circa l'influenza del clima sulla creazione artistica, piú ancora, impostando in tutta la sua attività la *Querelle des anciens et des modernes* e, con essa, un moderno concetto d'imitazione e dell'originalità di ogni singolo autore e di tutta una letteratura, proprio gli umanisti crea-

rono le premesse per i secenteschi confronti tra i classici antichi e i loro emuli moderni, quindi, per la scoperta dell'*esprit* delle varie letterature europee e, in primo luogo, di quella francese, finalmente, per il racconto diviso in secoli e in periodi di tutta l'evoluzione della cultura letteraria nazionale.

Meriti cosí insigni e tanto importanti sono sufficienti per giustificare che una storia della storiografia letteraria francese tragga la sua origine precisamente all'inizio dell'epoca moderna. Né sembri arrischiata una dipendenza tanto decisiva. L'utilità del nuovo rapporto apparirà evidente appena si dimostrerà come l'inattesa analisi di testi, noti ed ignoti, abbia pure il vantaggio non trascurabile di offrire tutti i precedenti di quei concetti storiografici che, segnalati e commentati nei secoli seguenti, fino ad oggi sono sempre rimasti privi di un'ampia e convincente giustificazione perché sottratti ad un'adeguata prospettiva storica.

I

1. - Padre ammirato dell'Umanesimo europeo, Francesco Petrarca, da qualche decennio, è stato finalmente riconosciuto l'iniziatore, anche in terra di Francia, di un nuovo modo d'intendere e di valutare la cultura. Ma, per quanto so, nessuno ha ancora notato come alla riconosciuta paternità del grande umanista debba, pure, essere attribuita l'origine francese di una prima, ed appena abbozzata, riflessione storiografica. Non sempre le influenze piú sicure e piú evidenti sono quelle dirette. Nel nostro caso, indiretta e contro ogni deliberato proposito, fu la reazione che il Petrarca suscitò nella vigilante sollecitudine dei letterati di Francia, suoi contemporanei.

Il giovane che in Avignone aveva coscientemente diffuso un nuovo gusto letterario, meditando sovente sulla funzione storica della sua attività di poeta, di letterato, di filologo, soltanto in un primo tempo aveva creduto di poter fruttuosamente influire anche sulla cultura francese. In seguito, procedendo negli anni e nelle esperienze, giudicando col distacco dei tempi e dei luoghi uomini ed opere della Francia medioevale e contemporanea, in ogni occasione e per fedeltà ad una caratteristica mentalità di letterato e di

moralista, il poeta oppose, anche sul piano culturale, l'Italia alla Francia. Spirito appassionato, sospinto all'azione da ideali attentamente meditati, il Petrarca, nella rigorosa concezione storiografica presto assunta a guida dei suoi giudizi, non previde alcun posto per la civiltà letteraria francese nella storia della cultura moderna. Né sono difficili da elencare le ragioni di cosí costante esclusione.

Già quando, nel 1340, il Petrarca scrive l'epistola metrica a Guido Gonzaga, il nostro poeta non soltanto afferma di giudicare negativamente il *Roman de la Rose*. Presto, passando dal particolare al generale, il giudice severo non ha alcuna incertezza nel suggerire all'amico, interessato alla letteratura d'oltralpe, lo studio esclusivo dei Latini e degli Italiani. E questo proprio perché, a suo parere, l'ammirazione per il romanzo medioevale è una prova di quanto i Francesi errassero nel lodare un'opera prolissa e ridondante. La conclusione dei consigli sollecitamente offerti al Gonzaga è netta: « *Italia quam reliquas superet facundia linguas... brevis iste libellus testis erit* ». Il « *libellus* » è il *Roman de la Rose* che, in questo caso, viene ricordato a testimonianza e a conferma che, giunti ad una svolta capitale della loro civiltà letteraria, gli Italiani tanto dell'età antica (« *antiquior etas* ») come dell'età moderna (« *nostra recens* ») continuano ad essere superiori a tutti e di tutti i maestri. Il giudizio è sicuro e senza appello; tale che il nostro poeta non esita a confermarlo anche nel canto quarto del *Trionfo dell'Amore* dove, in un attento elenco dei piú grandi poeti di tutti i tempi, egli ricorda i Greci e i Latini, gli Italiani ed i Provenzali, ma nessun Francese.

Quando piú impegnative circostanze politiche obbligano il Petrarca a svelare, in un modo altrettanto chiaro, il suo pensiero, negli argomenti addotti per convincere Urbano V, prima a lasciare Avignone, poi a non abbandonare mai piú Roma, il poeta altro non fa che ripetere le idee diventate da anni il fondamento sicuro di ben conquistati e maturati concetti. Questi concetti, sul particolare piano letterario, altro non sono che il riflesso della generale concezione storica del Petrarca, concezione se altra mai essenziale per comprendere tutto il significato dell'influenza che il poeta italiano, contro ogni suo desiderio e probabilmente a sua insaputa,

esercitò sulla prima riflessione storiografica dei suoi contemporanei di Francia.[2]

Meditando con piena partecipazione e con assoluta intelligenza le opere antiche, tanto della classicità (Livio) come della patristica (S. Agostino), il nostro poeta, da quel fine psicologo che egli era, aveva raggiunto negli anni della sua maturità la certezza che la natura umana nei secoli si era dimostrata sempre uguale. Proprio osservando le infinite vicende umane prospettate dagli storici latini e cristiani, il Petrarca si era convinto della necessità di aderire spontaneamente a quella visione ciclica della storia che dagli antichi e da non pochi autori medioevali era stata diffusa e teorizzata. Non stupisce, adunque, che anche il nostro poeta credesse alla ruota della fortuna e a quanto da tempo essa simboleggiava e significava. Se le vicende degli uomini si sviluppano circolarmente, è chiaro che anche i regni e gli imperi, come ogni potere umano, sorgono e decadono soltanto per nuovamente risorgere e decadere appena le condizioni generali si ripresentano favorevoli. Il movimento circolare non tollera né una permanente decadenza né un trionfo senza tramonti. Ne consegue che il Petrarca non si abbandona affatto ad un generale pessimismo storico. Forte di una concezione appresa da grandi maestri e personalmente controllata, egli apre il suo cuore alle piú rosee speranze. Sicuro che il punto piú alto raggiunto dall'umana civiltà è rappresentato dalla gloria di Roma antica, con trepidazione ed impazienza il poeta attende che, per la circolarità delle vicende umane, questa gloria unica ritorni ad illuminare la vita dei popoli. Secondo il Petrarca, l'auspicato ritorno potrà realizzarsi soltanto in Italia, perché tutto quello che è latino è italiano e tutto quello che è italiano è latino. Pur non ignorando i due concetti medievali della *translatio imperii* e della *translatio studii*, il poeta volutamente non li applica se non per quanto riguarda la storia antica. Annunziando per primo un concetto che gli umanisti italiani, in dura polemica con i letterati di tutta l'Europa, ripeteranno infinite volte, il poeta anticipa il Valla e molti suoi successori, formulando nel modo seguente un problema che, in seguito, sarà sempre riproposto secondo la particolare preoccupazione nazionalistica del nostro poeta:

« Quod de sapientia, quod de eloquentia, quidve de moribus, de

omni parte philosophiae habet lingua latina quod non ferme totum ab Italis sit inventum? ».

Tutto è stato scoperto in Italia, tutto ha avuto la sua piú autentica grandezza in Italia; tutto, adunque, dovrà ritornare glorioso soltanto in Italia. « *Oratores et poetae extra Italiam non quaerantur* ». È inutile cercare dei poeti e dei letterati fuori d'Italia; soltanto in questa terra, fortunata per il clima, per la sua storia, per i suoi uomini, le lettere e le arti possono avere la loro sede naturale e storica.

Cosí pensa il Petrarca e cosí, sovente e a piú riprese, scrive il grande umanista. Per riportare il papato da Avignone a Roma, egli non cessa di esortare il pontefice e i cardinali per convincerli ad accogliere i suoi argomenti e ad ottenere finalmente quanto con appassionata sicurezza egli propone: il ritorno della curia alla sua sede naturale, la pacificazione politica dell'Italia, l'inizio del nuovo periodo aureo della civiltà latina.

Le idee erano sostenute ed espresse con assoluta sincerità. Tuttavia, neppure lo stile smagliante e convincente del Petrarca avrebbe potuto far superare ad un ideale umanistico l'ambiente ancora circoscritto della cultura italiana del secolo XIV, se preoccupazioni politiche evidenti ed interessi economici altrettanto forti non avessero richiamato l'attenzione dei letterati francesi sul nazionalismo polemico del loro oppositore italiano. Prima, Ansel Choquart, ambasciatore francese presso Urbano V; poi, Jean de Hesdin, finalmente un terzo letterato, rimasto fino ad oggi sconosciuto, seppero energicamente rispondere all'umanista italiano sostenendo, con uguale calore e non minore abilità, concetti del tutto opposti. Si può essere certi che non la mancanza di argomenti abbassò la vivace polemica a discutere persino dei pregi del vino di Borgogna troppo apprezzato, si disse, dai cardinali francesi di curia. Comunque, non quel frivolo particolare convince, ora, a riesumare testi troppo dimenticati, ma i piú veri motivi storici che, in un momento tanto importante per la formazione di due letterature nazionali, di tanto rinforzarono le convinzioni degli oppositori del Petrarca. I quali, proprio negli anni in cui il padre dell'Umanesimo europeo proclama la rottura della nuova civiltà con la tradizione medievale e formula il concetto di *Medium Aevum*, proprio allora nel fer-

vore della polemica, intuiscono concetti storiografici e, per la prima volta, accennano a problemi di storia letteraria che, non a caso, saranno ripresi e sviluppati nei secoli seguenti dai maggiori artefici della generale costruzione delle lettere francesi. Mette conto, pertanto, scendere ad alcuni particolari per dimostrare come la lontana genesi di concetti e di problemi, vitali e fruttuosi sino al Romanticismo, debba essere indicata precisamente nella reazione, violenta e sicura, all'ideale umanistico di un poeta italiano.

* * *

2. - Secondo quanto ho già ricordato, il Petrarca, nella sua polemica aspra e senza quartiere, era giunto a sostenere, non senza una sua logica rigorosa, che fuori d'Italia non era possibile ammirare nei secoli alcun letterato. Cosí dicendo, il poeta stesso dimenticava di aver fatto, per un caso almeno, un'eccezione. A Philippe de Vitry egli aveva riconosciuto legittima la qualifica di poeta, anche se una limitazione era stata subito aggiunta. « *Poeta unicus nunc Galliarum* » aveva sentenziato il Petrarca, mettendo l'accento non tanto su « *unicus* » quanto su « *nunc* ». Tuttavia, comunque si voglia valutare questo elogio, certo è che esso fu presto trascurato, mentre fu sempre ricordato il piú generale e ben piú ampiamente proclamato giudizio, secondo il quale la Francia non avrebbe mai potuto vantare, né per il passato né per l'avvenire, poeti e letterati. Giudizio severo ed ingiusto al quale si opposero, per primi, i Francesi contemporanei del Petrarca, convinti di reagire in nome di una concezione lungamente maturata nei secoli medioevali e illustrata da riconosciute autorità secondo un principio altrettanto valido quanto quello richiamato dal poeta italiano.

A mio giudizio, per ben comprendere la convinzione e la sicurezza affermate e mai smentite dai disputanti francesi, è indispensabile ricordare come proprio questo principio fosse non soltanto differente, ma opposto a quello vantato e difeso dal Petrarca. In verità, appena si sottopongono ad una particolare analisi i testi della polemica, è facile notare che non l'eredità romana e classica guida la generale valutazione proposta dai Francesi, ma quella carolingia e medioevale. A Parigi non tanto è valido il principio fondamentale della ciclicità della storia, quanto il non meno diffuso

principio della *translatio imperii et studii.* Il Petrarca e con lui i suoi predecessori e, poi, i suoi innumerevoli successori italiani, hanno l'occhio ben fisso a quanto, per modi inattesi e pur sempre sperati, può ricondurre sulla terra la grandezza romana. Al contrario, i Francesi sono altrettanto certi che la ruota della fortuna ha fatto ormai il suo cammino e che l'impero di Carlo Magno ha sostituito quello di Cesare e di Augusto. Con la potenza politica anche l'impero culturale è passato, secondo i Francesi, da Roma a Parigi. Quello che per Alcuino era un augurio (« *Forsan Athenae nova perficeretur in Francia* »), per i rappresentanti della cultura francese del secolo XII era già una certezza. Roma non era che un ricordo; la nuova realtà era Parigi. Se i classici latini restavano un modello da imitare, i nuovi autori rappresentavano una civiltà da continuare.

Educati in questa secolare convinzione, i letterati francesi degli anni avignonesi del Petrarca non potevano non reagire contro chi sosteneva che la grandezza di Roma assicurava alla cultura italiana un primato incontestabile. Tutti erano perfettamente convinti del contrario e, proprio contro il Petrarca, non esitarono a dimostrarlo tanto Ansel Choquart, come Jean de Hesdin, come il terzo contraddittore che gli studiosi non sono ancora riusciti a trarre dall'anonimato.

Di una mentalità storica del tutto differente da quella italiana se altro mai significativo è il fatto seguente. Scrivendo al papa e ai cardinali per convincerli a ritornare a Roma, il Petrarca non perde occasione per ricordare la grandezza passata e presente di Roma. Lo scrittore, pieno il cuore di letture classiche e di memorie storiche, esalta tanto la Roma pagana quanto la Roma cristiana. Ogni monumento parla all'umanista, per il poeta ogni pietra è un ricordo.

Al nome di Roma, invece, Jean de Hesdin reagisce in modo del tutto diverso. La diversità non stupisce chi ricorda le elegie romane di Hildebert de Lavardin e le *Antiquitez de Rome* di Du Bellay. Tanto il vescovo francese del XII secolo come il poeta del XVI reagiscono come Jean de Hesdin e non seguono affatto il Petrarca. Laddove quest'ultimo avverte la forza di ricordi immortali e ammira una grandezza unica, i tre letterati francesi recano una ben diversa testimonianza. La grandezza antica è morta, le

glorie classiche sono ormai sepolte, tanti ammirevoli monumenti sono coperti da una polvere secolare che in nessun modo potrà mai essere dispersa. Non a caso, proprio Jean de Hesdin agli elogi romani del Petrarca oppone una famosa elegia medievale che di Roma canta melanconicamente le rovine, la miseria, la finita grandezza.

Sul piú ristretto piano letterario, l'interpretazione storica fornita da questa particolare concezione convince i Francesi a rifiutare, in modo altrettanto netto, il giudizio del Petrarca che in Francia non possa fiorire una letteratura originale. A tanto severo giudizio già Ansel Choquart, il ricordato ambasciatore francese presso la curia avignonese, si era opposto esaltando l'attività culturale di Carlo Magno ed attribuendogli, secondo quanto faranno per molti decenni gli umanisti francesi, la fondazione dell'Università di Parigi. Cosí ragionando, il Choquart forniva un argomento importante per confermare la *translatio studii* da Roma a Parigi. In questo modo, un primo passo veniva fatto nel nuovo campo della riflessione storica sulla letteratura francese. Tuttavia, ben piú decisivo era il passo compiuto da Jean de Hesdin quando, nella *Invectiva*, non soltanto riprende gli argomenti del Choquart, ma altri ne diffonde piú personali e pertinenti. Il nuovo difensore della cultura francese recisamente si oppone al primato della cultura italiana, nega che i Francesi siano dei barbari e, contro chi dimentica i contributi della Francia alla comune civiltà letteraria dell'Europa, si domanda: « Ma si può veramente sostenere che in Francia non vi è alcun letterato? ».

Mai come in questo caso è vero che un problema si pone soltanto quando si è già intuita la soluzione. Alla domanda: « *Nullus doctus in Gallia?* », Jean de Hesdin ha pronta una risposta in cui sono ricordati molti dei dotti attivi nei piú luminosi secoli medievali. Tuttavia, in questo caso, non tanto interessa l'enumerazione quanto il suo significato. Poiché del tutto fondamentale è osservare che la domanda e la risposta di Jean de Hesdin, nate ad un tempo da una posizione polemica, sono il frutto di una coscienza storica suscitata da un antagonismo nazionalistico. Onde, appare del tutto evidente che nel momento in cui per opera del padre dell'Umanesimo la cultura moderna rompe i suoi contatti con la tradizione medioevale, quando con i concetti di « Medioevo » e di « Rinascimento »

nascono i primi due schemi letterari, proprio dalla stessa riflessione storica trae origine la prima coscienza di un'indipendenza della letteratura francese, differente da quella italiana e, pertanto, autonoma anche in quella cultura medievale erratamente creduta unitaria per tutta l'Europa.

* * *

3. - Giunti a questo punto, nessuno deve attendersi da parte di Jean de Hesdin un ben articolato capitolo di storia letteraria. Alla domanda: « *Nullus doctus in Gallia?* », il polemista francese risponde nella sua *Invectiva* con la seguente affermazione: « *Certe, in Gallia sunt et multi et plures praefuerunt, salva reverentia, valde docti* ». Alla sua precisa dichiarazione lo scrittore fa seguire un elenco in cui sono presenti, fra gli antichi, Salviano di Marsiglia e Ilario di Poitiers; fra i moderni, Ugo e Riccardo di S. Vittore, secondo un arco storico che comprende Giovanni Scoto e Alessandro di Hales, Enrico di Gand, Guglielmo d'Auxerre e Pietro Comestor.

Che Jean de Hesdin ricordi al Petrarca, come rappresentanti della cultura francese, soltanto dei teologi e dei filosofi non meraviglia. A questo proposito, sarà opportuno sottolineare che la discussione si svolge sul piano della cultura generale, non fra letterati, ma fra moralisti secondo quanto sembra imporre il Petrarca stesso, il piú illustre *philosophus moralis* del suo tempo. Pertanto, nella *Invectiva*, non tanto sono significativi gli autori ricordati, quanto è capitale la riflessione storica che essi suscitano. Né sarebbe possibile richiedere allo scrittore francese di riassumere una caratteristica posizione culturale meglio di quanto abbia fatto egli stesso concludendo nel modo seguente il suo scritto: « ... *possem ego multos viros gallicos subtiles et ingeniosos omnique scientia clarissimos etiam nominare et vere concludere: nullus doctus in Italia* ».

Paradosso per paradosso, il polemista francese è preoccupato di ripagare della stessa moneta il suo oppositore italiano. Conquistato dalla sua tesi, egli non ha coscienza del valore delle sue riflessioni, né avverte la novità delle sue affermazioni. Ma a noi che le possiamo considerare nella giusta prospettiva, ben valutando

un secolare sviluppo e i frutti che matureranno nel meriggio romantico, quelle riflessioni e quelle affermazioni si svelano, appena vengano identificate, come la prima rudimentale intuizione di concetti storiografici che, da autore ad autore e di generazione in generazione, verranno sviluppati e approfonditi secondo un costante interesse che sarà facile indicare, ora, nella sua esemplare continuità.

A dire il vero, appena si riconosca alla concezione storica che i Francesi oppongono al Petrarca tutta la sua autentica importanza, in primo luogo appare evidente che, all'inizio dell'epoca moderna, si assiste ad una distinzione netta di due fra le principali componenti culturali che formavano l'unità medievale. Questa distinzione trae la sua ragion d'essere da due tradizioni storiografiche ugualmente vive nella cultura del Medioevo: quella ciclica a cui gli Italiani rimangono fedeli per la forza dell'eredità classica e quella progressiva difesa, per opposti motivi, dai Francesi. L'opposizione di questa distinzione conduce proprio i Francesi a conquistare altri concetti che sappiamo fondamentali per lo sviluppo della seguente storiografia letteraria.

Volendo difendersi dall'accusa di barbarie i Francesi scoprono una loro tradizione che soltanto in parte è latina perché, per un'altra parte, è greca e, per una terza, è medioevale. Onde se il Petrarca si proclama figlio di Roma e stabilisce la durata delle tenebre medioevali in mille anni, già Jean de Hesdin, anticipando quanto diranno in seguito molti altri suoi successori, ricorda la colonia greca di Marsiglia e rivaluta i secoli medioevali. In secondo luogo, il desiderio di trattenere in Francia la sede papale fa scoprire un altro concetto se altro mai vitale per lo sviluppo della storia letteraria. Contro l'opinione del Petrarca secondo il quale le lettere e le arti fioriscono in Italia perché particolarmente favorite da uno splendido clima naturale, già gli oppositori francesi, contemporanei del poeta, sostengono quanto favorevole sia pure il clima francese e come, tutto considerato, questo fattore non possa essere in modo assoluto determinante. L'argomento trae la sua origine da una posizione polemica, ma quale strada farà fino a Bodin e Baillet e Montesquieu non è lecito dimenticare proprio quando s'incontra già nel Trecento la limpida sorgente di uno dei grandi fiumi che irrigano la cultura moderna.

Nella direzione indicata dalla sorgente è possibile súbito ammi-

rare un primo ruscello. Non molti decenni dopo che Jean de Hesdin ebbe divulgata la sua *Invectiva*, già nei primi anni del Quattrocento, Nicolas de Clamanges riprende gli argomenti polemici del suo predecessore per rispondere, ancora una volta, al Petrarca. Certo di partecipare alla « rinascita » della cultura francese, l'umanista quattrocentesco si preoccupa di smentire quanti con il poeta italiano suppongono che il clima francese non sia favorevole alla cultura e nel modo seguente sintetizza il suo pensiero:

« Neque enim aut ipsa terrae plaga aut coeli inclementia obstat quominus, sicut caetera, litterarum studia hic [sc. in Gallia] egregie abundeque viguerunt hodieque vigent... ».

L'affermazione ancora risente della non sopita polemica e tanto la richiama che, un secolo piú tardi, sarà ripresa da Estienne Pasquier ed espressa, in un francese altrettanto limpido, così:

« Ostez, je vous prie, de votre teste cette folle persuasion que la temperie du ciel rend les gens plus au moins doctes comme s'il y avait certains pays aux quels les bonnes lettres fussent plus affectées qu'autres ».

Adunque, che la polemica trecentesca fra i letterati italiani e francesi abbia fatto maturare alcuni concetti storiografici mi pare del tutto evidente. Negli anni in cui la concezione storica degli umanisti italiani proclamava il valore perenne di Roma e ne deduceva, in primo luogo, la certezza della rinascita della gloria letteraria latina; poi, il suo primato imposto al mondo dopo mille anni di tenebre; infine, la sua naturale sede italiana; precisamente in opposizione a questa concezione storica, i Francesi acquistavano la certezza di possedere una civiltà letteraria autonoma, forte di una tradizione non latina, ma medioevale, capace di maturare in sedi non italiane, ricca dell'insegnamento non soltanto di Roma, ma anche di Atene. In questa riflessione storica trovano la loro ragion d'essere tutti gli sforzi fatti per dimostrare l'origine troiana dei Franchi, la rivalutazione delle piú dimenticate glorie medievali, il desiderio di provare che gli Italiani contemporanei non sono per nulla i discendenti dei Romani antichi, ma dei Goti. Tali argo-

menti non hanno soltanto un valore di reazione all'influenza della civiltà italiana predominante in quegli anni. Essi provano, pure, per quali vie si sviluppa la riflessione storica. Questa, alimentata da sentimenti nazionalistici allora in piena affermazione, proprio in anni capitali per la cultura europea, concepí lo schema letterario medievale e quello rinascimentale e, appena concepiti, i nuovi schemi utilizzò per una prima, e del tutto affrettata, storicizzazione degli autori e delle opere dei piú lontani secoli della Francia letteraria.

* * *

4. - I fatti ricordati e le testimonianze interpretate servirebbero soltanto alla ricostruzione di un episodio curioso del primo forte contrasto tra due culture già differentemente orientate sul finire dei secoli medioevali, se la polemica che potremmo chiamare « avignonese » potesse essere circoscritta nei limitati confini della cultura trecentesca. Ma del tutto diversa è la verità suggerita da nuovi fatti e dalle significative testimonianze che fanno seguito a quanto è già stato ricordato. Procedendo verso il Rinascimento e il Classicismo, ogni nuovo episodio ci convince sempre piú che il contrasto tra il Petrarca e i suoi oppositori francesi superò di molto la polemica contingente, confermando una riflessione storica nella quale non mi pare esagerato riconoscere il primo tentativo, inconsapevole ma non inutile, di sistemare in uno schema organico la civiltà letteraria della Francia.

Una testimonianza sempre trascurata ci assicura nel modo piú opportuno fino a qual punto la polemica trecentesca abbia avuto un lungo fuoco. In una pagina delle *Mescolanze* di Ménage si legge una dichiarazione, inattesa ma significativa, quando viene ricordato come il cardinale Galeotto Tarlati di Pietramala avesse messo in dubbio l'esistenza, fuori d'Italia, di autentici poeti e di illustri oratori. Ménage, naturalmente, non accetta l'opinione del cardinale italiano e vivacemente la contrasta affermando, all'opposto, che da secoli anche la Francia è stata una fortunata protettrice delle lettere e una madre premurosa di ispirati poeti e di eloquenti oratori.

L'opinione dell'erudito italianista secentesco non stupisce affatto. Piuttosto colpisce che Ménage fosse al corrente della discus-

sione che Nicolas de Clamanges aveva avuto con il Pietramala, suo protettore avignonese, e vien fatto di chiedersi donde egli avesse tratto la sua singolare informazione. Forse Ménage aveva notato la lettera in questione nella *Amplissima Collectio*, allora pubblicata dal Martène e dal Durand; forse aveva ricordato, e un po' travisato, l'ardita opinione perché combattuta da Nicolas de Clamanges, la cui corrispondenza era stata pubblicata nel 1613. Piú probabilmente il Du Cange, il Petit, il Lamoignon, amici non meno eruditi, gli avevano segnalato questa curiosa manifestazione di un contrasto secolare che certamente il Mabillon conosceva. Tuttavia, se l'origine dell'informazione è incerta, nessun dubbio può esistere sul fatto che essa non sia passata inosservata in pieno Seicento.

In anni in cui l'influenza della cultura italiana era ancora ben viva e fruttuosamente operante in Francia, autorevoli rappresentanti della piú sicura tradizione ci assicurano della continuità tanto di una posizione polemica come della riflessione storica che logicamente ne deriva. Ménage, come Jean de Hesdin, come Nicolas de Clamanges di cui sùbito dirò, è condotto a riflettere sull'autonomia della letteratura francese e a proclamarne l'importanza e l'originalità proprio perché esiste nel Seicento, come nel Trecento e nel Quattrocento, chi questa importanza e questa originalità mette in discussione e recisamente nega. Adunque, non soltanto è evidente che i letterati francesi furono sempre unanimi nel combattere l'accusa di barbarie ripetutamente formulata nei successivi decenni dai colleghi italiani. Per il nostro proposito è piú importante il fatto che questa legittima reazione abbia convinto i Francesi a riflettere sul valore e sull'importanza della loro letteratura nazionale, non diversamente da come era stato convinto a fare, per la prima volta anche se in modo del tutto inadeguato, Jean de Hesdin.

Non è, certo, un caso che Nicolas de Clamanges imposti la sua riflessione storica secondo aveva già fatto il suo predecessore trecentesco. L'umanista francese opera in uno di quei fortunati periodi durante il quale, grazie all'attività della curia avignonese, gli scambi culturali tra l'Italia e la Francia sono fra i piú intensi. Tutti i maggiori esponenti della cultura parigina di quegli anni hanno avuto l'opportunità di conoscere o di sentir discutere in Avignone, ove rappresentavano il loro re o la loro università, dei principali

autori e delle opere piú significative della nuova civiltà umanistica. Soprattutto, in Avignone i letterati francesi hanno imparato a conoscere, studiare ed ammirare le opere del Petrarca e del Boccaccio. Durante gli anni, che furono anche per la Francia d'intenso rinnovamento culturale, le opere latine tanto del poeta come del prosatore furono tradotte in francese e, anche piú, utilizzate come nuovi testi se altri mai utili al fine di conoscere la civiltà classica e per arricchire una preparazione lasciata incompleta e inadeguata dai manuali medievali. Con queste preoccupazioni i Francesi leggono, soprattutto, il Petrarca, ne seguono l'alto magistero e tanto l'ammirano che non possono non notare con rammarico il severo giudizio pronunciato dal poeta italiano nei loro confronti.

Di una ammirazione convinta e di un rammarico sincero si fa portavoce, per tutti, proprio Nicolas de Clamanges, l'umanista parigino che in quel momento è il rappresentante piú autorevole della cultura francese; il piú autorevole perché il piú preparato, secondo ha riconosciuto il Sabbadini, a seguire e a gareggiare con i maestri italiani. Ora, quando nel 1394 il nostro umanista manda un suo scritto al cardinale Galeotto Tarlati di Pietramala, volendo rendere omaggio ad una qualificata autorità della curia avignonese, in risposta egli riceve una lettera in cui vengono apprezzate l'eleganza del suo stile e la nobiltà del suo pensiero. Di una prova di cosí alta esperienza classica il cardinale italiano è tanto sinceramente ammirato che gli viene del tutto spontaneo domandarsi perché mai il Petrarca avesse espresso un giudizio tanto severo contro i letterati francesi. Il Pietramala non ha dubbio alcuno che l'esempio di Nicolas de Clamanges e dei suoi amici assicuri in modo evidente che in Francia vi sono scrittori capaci di esprimere elevati pensieri in perfetto stile latino. Onde egli giudica, non soltanto legittimo, ma onesto, capovolgere la condanna petrarchesca ed affermare: « *Gallia in hac arte nostrae non cedet Ausoniae* ».

La soddisfazione del Clamanges per questo riconoscimento cosí opportuno non è meno sincera. Ben comprendendo come il cardinale italiano gli offrisse l'opportunità da tanto tempo attesa, l'umanista si propone di sfruttare nel modo migliore il meritato successo. In questa occasione, adunque, Nicolas de Clamanges ripete la riflessione storica di Jean de Hesdin e messo nella fortunata occasione di provare la vitalità della cultura francese, la sua

originalità, la sua autonomia, a sua volta egli pure redige una lista di autori medievali attivi nei centri culturali francesi e tutti opportunamente scelti dal secolo XII in poi. Che il nuovo storico ricordi soltanto due letterati, Hildebert de Lavardin e Alain de Lille, fra non pochi teologi come San Bernardo, Yves de Chartres, Pietro il Venerabile, Ugo e Riccardo di San Vittore, è una evidente conferma delle particolari preoccupazioni dell'Umanesimo francese ai primi passi di una affermazione tanto diversa da quella italiana. Tuttavia, anche in questo caso, non fondamentale è l'enumerazione degli autori, mentre significativa è la precisione cronologica secondo la quale la lista viene redatta. Proprio per confermare la continuità di una cultura Nicolas de Clamanges si preoccupa di limitare l'epoca medievale fra il secolo di S. Gregorio e quello di S. Bernardo; quindi, esalta il XII secolo come quello che ha realizzato la « rinascita » del sentimento religioso e, di conseguenza, della generale cultura; finalmente, precisa che a questa « rinascita » del secolo XII deve essere storicamente collegato l'importante rinnovamento degli studi attuato in Sorbona ed al quale l'umanista, a buon diritto, si vanta di avere vigorosamente e fruttuosamente partecipato.

Questa testimonianza di Nicolas de Clamanges, a mio avviso, è tanto importante e decisiva che, per essere stata formulata quando la storiografia letteraria francese, in modo pur rozzo e primitivo, affermò la sua prima autonomia, trarre da essa una prima giustificata conclusione mi pare indispensabile per ben comprendere i piú maturi sviluppi.

Quando, verso la fine del secolo XIV, la cultura francese, ancora per una volta, fu messa a confronto con la cultura italiana, gli umanisti parigini si sentirono in obbligo di precisarne l'originalità. Allora Nicolas de Clamanges interpretò il pensiero comune sia rivalutando la cultura medievale sia precisando un concetto di « Medioevo » del tutto differente da quello imposto dagli umanisti italiani. Per questi ultimi, la rinascita della cultura classica si manifestava dopo mille anni di tenebrosa ignoranza (da Boezio al Petrarca). I Francesi, al contrario, concepirono un periodo medievale di molto piú breve (da Gregorio Magno a S. Bernardo). La differenza è capitale e tale da non poter essere trascurata. Avendo i Francesi architettato in modo differente dagli Italiani le loro prime

categorie storiografiche, è chiaro che in modo altrettanto differente essi dovevano organizzare il primo nucleo della loro storia letteraria.

Soltanto tenendo ben presente questa differenza fondamentale è possibile comprendere le polemiche ricordate e quelle che seguiranno. In modo altrettanto essenziale è possibile anche valutare lo sforzo storiografico compiuto dagli eruditi francesi quando, durante il secolo XVI, vollero adattare i loro schemi letterari a quelli italiani, giudicati in quegli anni piú rigorosi. In secondo luogo, apparirà chiaro perché durante il Cinquecento e, ancor piú, durante il Seicento lunghi periodi della civiltà letteraria francese siano stati trascurati allo scopo di far dipendere il Classicismo dal Rinascimento italiano. Finalmente, per nulla nuove e del tutto tradizionali appariranno le reazioni agli schemi storiografici italiani quando le ricerche storiche sottrarranno alle tenebre medievali decenni e secoli secondo accadde per il Rinascimento durante l'epoca romantica e per il secolo XII in anni a noi piú vicini.

Fissata l'origine umanistica della costruzione della storia letteraria francese, i suoi graduali sviluppi acquistano tutti la loro storica giustificazione. L'acquistano, in primo luogo, quelle valutazioni storiche e critiche che dipendono dal piú antico nucleo storiografico, cioè dall'opposizione dei concetti, non dico dei termini, di *Moyen Age* e *Renaissance*. Nell'avviamento di una difficile opera di catalogazione e di valutazione di secoli, di autori e di opere, questi concetti ebbero un compito essenziale; un compito di cui furono consapevoli, secondo dimostrerà la seconda parte di questo capitolo, gli eruditi e gli storici francesi del secolo XVI.

II

1. - Nicolas de Clamanges, per mezzo del quale il primo Umanesimo del secolo XV aveva chiaramente espresso la sua originale concezione storiografica, muore nel 1437. Pochi anni dopo, verso il 1450, Guillaume Fichet è già a Parigi. L'umanista savoiardo giunge nella capitale dopo di aver fruttuosamente assimilato in Avignone la non ancora indebolita attività italianizzante di quel centro culturale. Ad Avignone Fichet si è formato, soprattutto, sul Petrarca. Alcune opere morali del grande maestro sono state

da lui lette, trascritte, studiate, commentate. Tuttavia, il futuro rettore dell'università parigina, oltre al Petrarca, ha certamente letto il Valla e, con il Valla, anche Nicolò Perotti ed Agostino Dati. Sono letture che dimostrano quanto Fichet rappresenti ormai un'altra generazione: quella di Robert Gaguin e, anche, di François Villon. Per quanto possa apparire strano, il rettore e il poeta sono esattamente contemporanei. E questo sottolineo perché non credo affatto che la poesia di Villon rappresenti, nei suoi riflessi culturali, la fine del Medioevo. Molto piú semplicemente essa testimonia, a mio avviso, del modo originale secondo il quale una tradizione ancora vigorosa trovò nel secolo XV una sua poetica espressione.

Ora, proprio la generazione di Villon e di Fichet dimostra con diverse manifestazioni di essere sempre piú attenta all'influenza italiana. In modo particolare essa si propone nuovi problemi culturali, di cui trova le soluzioni auspicate nelle opere che giungono dall'Italia e, in misura minore ma non meno importante, dalle Fiandre.

La prima generazione degli umanisti francesi del secolo XV aveva avvertito tutta l'importanza del problema genialmente risolto dal Petrarca, dal Boccaccio e da Coluccio Salutati: la necessità, cioè, che la verità filosofica e teologica non fosse espressa nella forma nuda e scarna, cara ai seguaci della Scolastica, ma nello stile insegnato dai migliori autori latini. La seconda generazione, fatta ormai piú esperta e piú matura, avverte l'importanza dei problemi risolti da Lorenzo Valla e da Guarino Veronese, i quali si erano preoccupati di fornire alla nuova cultura i manuali capaci di diffondere le idee e i precetti della piú avveduta filologia umanistica. L'esperienza quotidiana della scuola permette a Fichet di avvertire l'importanza e, anche, la necessità dei problemi pedagogici impostati e risolti dagli umanisti italiani. È il motivo che convince il rettore della Sorbona a fondare la prima tipografia parigina; è la ragione che giustifica perché mai i testi stampati da quella tipografia siano precisamente i nuovi manuali forniti dalla progredita filologia italiana. Ne consegue che il passo compiuto da una generazione attiva di letterati francesi non potrebbe essere piú decisivo. Esso prepara un gusto piú avveduto e tale da permettere ai rappresentanti

meglio qualificati e dotati di approfondire, in un modo efficace e decisivo, la generale concezione storiografica.

Non diversamente da Nicolas de Clamanges, anche Guillaume Fichet inneggia alla nuova cultura. Come il suo predecessore, l'amico del Bessarione non tralascia occasione per sottolineare la novità e l'importanza del suo insegnamento letterario. Ma, appena si sforza di porre la sua opera sul piano storico generale, il primo editore francese delle *Elegantiae* di Lorenzo Valla, l'autore di una nuova *Rhetorica* con ben maggiore severità giudica quanti secoli hanno atteso a Parigi la sua opera rinnovatrice.

Quel richiamo alla grandezza della civiltà latina che il Valla aveva espresso con tanto entusiasmo nella prefazione al primo libro delle *Elegantiae*; quel richiamo in cui la speranza della rinascita dell'impero romano è tutta riposta nella certezza che ovunque si parla latino ivi ancora risplende la potenza romana (« *ibi Romanum imperium est ubicumque Romana lingua dominatur* »); proprio quel preciso richiamo ha una profonda eco nel mondo umanistico di Guillaume Fichet e di Robert Gaguin. Con una rassicurante certezza si può affermare che il concetto di rinascita viene proprio in quegli anni maggiormente assimilato dai Francesi che leggono le opere degli umanisti italiani e, in modo speciale, le opere grammaticali e retoriche di cui avvertono la particolare necessità. Indubbiamente, l'idea di un possibile ritorno della potenza romana era quella che piú difficilmente si poteva esportare oltre i monti, perché urtava diverse concezioni politiche ed opposte tradizioni culturali. Invece, il concetto del ritorno della supremazia della lingua latina, non soltanto era di facile divulgazione, ma di perfetto gradimento come quello che rappresentava in quei teologi, piú preparati dei loro colleghi, i nuovi gusti estetici e le rinnovate tendenze letterarie. Adunque, stampando la celebre opera del Valla, Fichet e i suoi amici divulgavano con essa l'ideale della *restitutio* e meglio precisavano le categorie storiche di *Moyen Age* e di *Renaissance.*

La divulgazione veniva fatta, in primo luogo, proprio da Guillaume Fichet nella prefazione alla sua *Rhetorica.* Qui, in una pagina quanto mai significativa, l'umanista rivela tutta la sua perfetta devozione alla nuova causa e dimostra quanto grande fosse la coscienza di opporsi al vecchio metodo culturale. Fichet afferma

che nessuno prima di lui aveva osato insegnare nell'università parigina la retorica insieme alla filosofia, nessuno si era curato degli autori classici pur tanto utili alla formazione intellettuale dello studioso. L'umanista savoiardo è convinto che l'università parigina soltanto grazie alla sua paziente attività si è aperta alla nuova concezione culturale. Onde egli concorda con Robert Gaguin nel riconoscere che soltanto nei suoi anni la nuova luce del Rinascimento ha rischiarato le fitte tenebre dell'ignoranza medievale.

In questa opposizione tra la luce e le tenebre come non riconoscere la celebre metafora utilizzata dagli umanisti italiani per far maturare polemicamente la distinzione e l'opposizione netta tra i secoli del Medioevo e quelli del Rinascimento? La metafora venne presto diffusa in testi latini e volgari anche dai Francesi a conferma della rapidità con la quale i concetti storiografici erano stati accolti e assimilati. Soprattutto, accolse fra i primi, utilizzò e diffuse la metafora con i concetti che esprimeva, Guillaume Tardif, un altro maestro parigino attivo negli anni di Guillaume Fichet e di Robert Gaguin.

Nelle prefazioni scritte dall'umanista alle due edizioni della sua *Rhetorica*, è facile osservare quanto il Valla abbia influito nella maturazione di concetti ormai esposti con sicura convinzione. Anche Tardif parla con altrettanto entusiasmo di una *restitutio* della lingua latina e, a buon diritto, si vanta di cooperare con la sua attività d'insegnante e di traduttore alla difesa di un prestigio nuovamente riconosciuto. Allora, del tutto logico si presenta il paragone con il periodo precedente, quando il bello stile era del tutto misconosciuto, e ben si comprende che Tardif scriva l'elogio dei suoi anni in cui, grazie all'opera degli Italiani e della tipografia, il generale entusiasmo per le *bonae litterae* sembrava aver rotto ogni contatto con un passato ancora troppo vicino con i suoi mali e con le sue non giustificate esclusioni.

La gioia di vivere in un nuovo secolo d'oro che sovente si manifesta nei primi scritti di Erasmo riflette nel modo piú chiaro proprio questo diffuso entusiasmo per una comune certezza. Qualunque sia l'influenza che sul grande Olandese esercitò il gruppo umanistico parigino, certo è che la partecipazione ad un rinnovamento culturale quale viene testimoniata dalle lettere di Erasmo di quegli anni dimostra quanto fosse pacificamente accolta come

opportuna la distinzione tra Medioevo e Rinascimento imposta dal pensiero storico degli umanisti. Erasmo non ebbe alcun dubbio nell'accettare l'opposizione fra le due età; e l'opposizione diffuse, poi, con la forza del suo indiscusso prestigio per tutta l'Europa colta. Onde è lecito affermare che all'umanista olandese, piú che agli Italiani, si deve se la costruzione della storia di molte letterature moderne, e non soltanto di quella francese, inizia precisamente con l'impostazione delle due prime categorie storiografiche di « Medioevo » e di « Rinascimento ».

* * *

2. - Dopo quanto ho detto fin qui, il famoso capitolo ottavo del *Pantagruel* parrebbe perdere molta della sua elogiata originalità. Senza dubbio, in quella pagina famosa, che è del 1532, Rabelais traduce nel suo saporoso francese quanto nella stessa Francia gli umanisti andavano ripetendo in latino da almeno cinquant'anni. Tuttavia, fissata questa sicura dipendenza, sarebbe ingiusto non riconoscere precisi meriti al romanziere. Proprio in quella pagina si trovano tradotte in lingua francese tutte le metafore, tutte le immagini, persino le parole stesse che erano state utilizzate dagli umanisti italiani e francesi per esprimere, con la certezza d'iniziare una nuova epoca, la concezione storica che logicamente ne derivava.

Detto questo, il valore storico della pagina rabelaisiana è ben lontano dall'essere completamente riconosciuto. Infatti, bisogna ancora aggiungere che alla data in cui Rabelais scrive il suo romanzo, la concezione storica francese ha già compiuto un altro passo se altro mai fondamentale. Rispetto alla generazione di Nicolas de Clamanges e di Jean de Montreuil la generazione di Guillaume Fichet e di Robert Gaguin si limita ad approfondire maggiormente la rottura tra Medioevo e Rinascimento per meglio segnare la differenza tra le due civiltà. Ma, circa la durata del periodo medievale, i termini non sono ancora spostati. Nicolas de Clamanges aveva chiaramente affermato di volersi collegare al rinnovamento culturale del XII secolo. Per nulla differente è il parere di Robert Gaguin. Quando, al seguito di Guillaume Fichet, il nostro umanista afferma la necessità di rigettare i manuali medie-

vali per sostituirli con quelli preparati dagli Italiani, volendo avvalorare la sua convinzione, egli precisa che il danno procurato da un metodo pedagogico ormai superato si può calcolare della durata di oltre duecentocinquant'anni (« *ii qui questionari appellantur paulo magis ducentos quinquaginta annos magno litterarum detrimento invexerunt* »). La precisione cronologica non è affatto arbitraria e, come quella di Nicolas de Clamanges, ha la sua precisa giustificazione nei fatti. Anche Robert Gaguin intende unire la nuova cultura umanistica del secolo XV a quella del secolo XII. Cosí facendo, egli tiene conto delle esigenze particolari dell'Umanesimo francese che, in quegli anni, non reagiva a tutta la mentalità scolastica, ma a quella parte di essa che aveva ecceduto nell'esagerato logicizzare, volutamente disprezzando ogni valore letterario. In reazione a questa tendenza, gli umanisti del secolo XV si richiamavano ad un periodo in cui i teologi e i filosofi, come S. Bernardo ed Abelardo, avevano tenuto in gran conto le lettere classiche di cui si erano largamente giovati per l'affermazione di un momento fortunato della civiltà letteraria del Medioevo francese.

Cinquant'anni dopo, negli anni piú fruttuosi dello sviluppo rinascimentale, anche i problemi e le preoccupazioni di Fichet e di Gaguin e, a piú forte ragione, quelli di Nicolas di Clamanges e di Jean de Montreuil sono completamente superati e dimenticati. La generazione di Guillaume Budé ha ormai una cultura classica cosí sicura, tanta autonomia storica e tanta maturità di giudizio da saper individuare i limiti anche dei rappresentanti migliori della civiltà medioevale. Nel generale campo della storia letteraria questo vuol dire che Budé e, al suo seguito, Rabelais, Dolet e tutti i rappresentanti piú qualificati di una generazione fortunata, senza alcuna esitazione rigettano nelle tenebre della barbarie, non soltanto quei secoli che vanno dall'età di papa Gregorio a Carlo Magno, ma anche quelli che da Carlo Magno giungono al Petrarca. Quando Budé nel *De studio litterarum recte instituendo* paragona la nuova cultura ad una matrona che, dopo essere stata trascurata per tanto tempo, viene finalmente ammirata per la sua scoperta bellezza, non c'è dubbio che l'umanista intenda svalutare con una cosí elegante metafora ogni momento dei lunghi secoli medioevali.

Pertanto, non credo esagerato confermare che sul piano della

storiografia letteraria la coscienza storica sviluppata dall'Umanesimo francese negli anni che corrono dall'età di Fichet a quella di Budé si precisò, non con un tentativo di rivalutazione dei secoli medievali secondo era stato fatto dai primi umanisti, bensí nella volontà di accettare completamente la concezione storica degli Italiani. Allora in Francia le categorie appena formulate di « Medioevo » e di « Rinascimento » continuarono ad essere utilizzate e diffuse. Ma esse non furono piú concepite secondo la mentalità dei primi umanisti, bensí secondo il preciso insegnamento della storiografia italiana: un Medioevo durato dieci secoli, da Boezio a Petrarca; un Rinascimento proclamato dal Petrarca e sviluppato in tutta l'Europa dai suoi successori. Tra le due età un distacco completo che non ammetteva alcuna testimonianza di continuità.

Ancora una volta, nei primi decenni del secolo XVI, come cento anni prima all'epoca di Nicolas de Clamanges, come a metà del secolo XIV durante la polemica di Jean de Hesdin, la riflessione storica trae il suo punto di partenza da una situazione contingente. Continuando l'influenza italiana, presentandosi cosí invadente dopo le guerre d'Italia da creare persino alla corte un ben identificato partito di oppositori, ogni uomo di cultura francese, consapevole dell'importanza del suo lavoro, avverte quanto sia indispensabile tacitare quell'accusa di barbarie che continua per ogni occasione a giungere d'oltralpe. L'accusa di per sé non avrebbe peso per essere stata troppo ripetuta per motivi politici e con paragoni superficiali. Ma, nella realtà, proprio perché sovente rilevata e sottolineata, e basterà ricordare le proteste di Robert Gaguin quando Carlo VIII nominò come suo storico ufficiale Paolo Emilio, essa denuncia nei letterati francesi un complesso d'inferiorità, quasi l'accettazione di una supremazia straniera, che soltanto Guillaume Budé ebbe il grande merito d'individuare, superare, e, finalmente, capovolgere.

Sul piano della storia letteraria questo capovolgimento permise alla cultura francese del secolo XVI di riconoscere la sua originalità, di rivalutare una tradizione indigena e di affermare un'evoluzione progressiva assolutamente autonoma, tanto quando imita i modelli antichi come quando ascolta i maestri italiani.

* * *

3. - Per mille vie Budé aveva modo di ascoltare e di leggere le piú diverse testimonianze della inferiorità di cui erano accusati i Francesi. Merita di essere ricordato che nella sua libreria il grande umanista possedeva un manoscritto dell'epistolario di Nicolas de Clamanges dove, secondo quanto ho detto, poteva leggere alcune importanti testimonianze della tradizionale polemica. Ma non si dimentichi che proprio uno dei suoi piú intimi amici italiani, Pietro Ricci, l'allievo del Poliziano, era uno dei piú convinti banditori della secolare accusa, tale che proprio contro di lui Estienne Pasquier scriverà alcune pagine di difesa della cultura francese nelle sue *Recherches de la France*. Aggiungerò, infine, che se mai l'umanista non avesse meditato le tante pagine in cui nelle loro opere gli Italiani ripetevano gli argomenti del Petrarca, la vantata superiorità gli veniva ricordata da Erasmo, il quale nelle lettere scritte dall'Italia non tralasciava occasione per ripetere quanto poco fossero stimate a Venezia e a Bologna, a Firenze e a Roma, le opere degli autori francesi.

Tuttavia, Budé aveva anche vicino chi continuamente denunciava una situazione culturale che tanto lo rendeva pensoso. Infatti, se l'umanista sentiva di non poter accogliere le accuse del Petrarca, se si sforzava di limitare l'orgoglio del Valla e dei suoi seguaci, maggiormente intendeva ribattere contro quanti Francesi ripetevano argomenti cosí errati. In questo caso l'umanista entrava proprio nel cuore della disputa e, ancora una volta, approfondiva, sembrerebbe quasi per caso, un problema che nei secoli seguenti sarà tanto discusso. Contro i suoi stessi compatrioti che ripetevano con gli Italiani che soltanto nel clima italiano potevano svilupparsi poeti e letterati, Budé in primo luogo negava, già negli anni del *De asse*, che in Italia, grazie al cielo mite e alla favorevole natura, gli uomini nascessero oratori e poeti. Poi, l'umanista negava con altrettanta sicurezza che il cielo di Francia fosse incapace di elargire altrettante fortune letterarie ed artistiche. Finalmente, egli accusava quanti Francesi denigravano la propria patria e con il suo esemplare lavoro dimostrava che i Francesi, non soltanto non erano inferiori agli Italiani, ma li potevano agevolmente uguagliare. Non a caso l'umanista dedicava, non ad un personaggio par-

ticolare ma alla Francia, il *De asse*. Cosí facendo, egli intendeva provare con un'opera di alta filologia come, in pochi anni di intenso lavoro, anche un erudito francese avesse potuto fare di piú e meglio dei suoi maestri. L'opera voleva essere una prova concreta ed evidente che l'argomento del clima non è essenziale per far accettare passivamente una troppo vantata superiorità.

Cosí ragionava ed operava Budé, tutto rivolto a difendere e ad imporre il prestigio della nuova cultura francese. Quando, invece, si poneva sul piú sicuro piano storico, l'umanista abbandonava le posizioni polemiche e si faceva piú attento alla particolare situazione francese. Allora, la sua analisi diventava piú critica, piú favorevole alla luminosa situazione italiana, scrupolosa nell'imparare dai vicini, ammirati ma non subíti, i motivi della loro gloria indiscussa.

Tutto rivolto, adunque, ad analizzare le qualità e i difetti della cultura del suo tempo, Budé diventa un acuto e del tutto informato storico dell'Umanesimo francese. Non tale da saper congiungere il lavoro della sua generazione a quello delle precedenti; meno che mai sicuro nell'affermare quella continuità che con Jean de Hesdin e Nicolas de Clamanges aveva saputo risalire al secolo XII e riabilitarlo. Sui dieci secoli di tenebre che separano la civiltà antica dalla moderna non mi pare che Budé abbia mai dubitato. Non ne dubitò neppure quando, fatto esperto dei limiti della cultura italiana, avrebbe potuto rifiutare lo schema storiografico mutuato insieme ad altre importanti nozioni letterarie. Budé, pertanto, non modifica il concetto di « Medioevo », ma ben precisa invece la rottura voluta dalla nuova cultura e, forte della sua particolare esperienza, segna le caratteristiche delle successive generazioni che, dagli anni di Carlo VIII a quelli di Francesco I, trasformano dal piú profondo tutta la civiltà letteraria della Francia. A questo proposito il *De philologia* e il *De studio litterarum recte instituendo* offrono delle pagine se altre mai significative.

Tuttavia, anche un altro problema quelle due opere approfondiscono in modo nuovo e tale che, fino al *Siècle de Louis XIV* di Voltaire, deve essere indicato come esemplare. Quando Budé pensa alle epoche illustri in cui le arti e le scienze furono particolarmente fiorenti, sempre lo storico osserva come esse abbiano ricevuto splendore dal prestigio loro riconosciuto dai re che le diffu-

sero. Cosí al tempo di Pericle e al tempo di Augusto; cosí, ancora, al tempo di Lorenzo de' Medici. Il rapporto è tanto evidente che Budé ne trae una costante storica, utile per giustificare la triste condizione della cultura medioevale abbandonata a se stessa, ma anche piú utile per alimentare tutte le speranze suscitate dalla nuova cultura cosí validamente incoraggiata da Francesco I. Si può dire che il padre delle lettere francesi del Rinascimento è onorato da Budé con gli stessi argomenti con cui Voltaire onorerà Luigi XIV. Per quanto riguarda il piano teorico, una legge viene proposta dall'umanista; una legge che serve, súbito, per confermare la particolare costruzione della storia letteraria che si delinea in quegli anni. A questa costruzione Budé, con la sua esperienza di filologo e con il suo acume di storico, reca qualche importante contributo concreto. Ma, ancor piú egli ne fornisce per la soluzione di problemi, come quello dei rapporti tra clima e cultura o tra cultura e potere politico, attraverso ai quali già allora la nuova storia letteraria francese veniva cercando la sua prima fisionomia particolare e distinta.

Non sarei completo nella mia analisi del contributo offerto da Guillaume Budé alla formazione della storia letteraria francese se non accennassi ad un ultimo e fondamentale suo merito. Non è lecito dimenticare che Budé è, soprattutto, un giurista; precisamente uno dei massimi esponenti di quella disciplina di cui mai abbastanza si dirà quanto abbia giovato a precisare l'originalità della cultura francese del Rinascimento. Personalmente sono convinto, e mi scuso di non poterne dare per ora un'ampia e sicura dimostrazione, che si deve soprattutto al lavoro indefesso dei giuristi se, anche negli anni gloriosi del Rinascimento, furono fatte in Francia ampie e fortunate ricerche per valutare le glorie politiche, le istituzioni sociali, la civiltà in genere dei secoli medioevali. I giuristi erano portati a queste ricerche dalla necessità imposta dalla loro stessa disciplina che doveva tener conto non soltanto della legge scritta, che molti costumi giustificava con la tradizione, che la consuetudine innalzava al valore di una norma. Budé sente questi interessi come André Tiraqueau e come Jacques Cujas e François Baudouin. Onde, se da un lato, egli pone la storia letteraria negli schemi storiografici forniti dagli umanisti che lo precedono; da un altro lato, egli studia la tradizione culturale indigena, si rivolge

curioso verso i secoli medioevali e partecipa, cosí, a quella rivalutazione che la generale teoria storiografica pareva ostacolare senza appello.

Certamente è ben significativa la testimonianza di questi storici che, mentre si vantano di aver rigettato dei secoli di cultura, a questa stessa cultura chiedono lumi e rivolgono i loro interessi. La verità è che, cosí facendo, gli umanisti francesi della generazione di Budé approfondiscono quel concetto evolutivo della storia che, a mio giudizio, rappresenta una delle conquiste culturali di cui a maggior diritto si possono vantare. Concetto evolutivo che viene felicemente applicato anche alla storia letteraria secondo quanto nel modo piú evidente dimostra il libro settimo delle *Recherches de la France* di Estienne Pasquier.

* * *

4. - Tutti gli autori e le opere ricordate non permettono piú ad alcuno di ripetere che quelle pagine ben note nacquero senza precedenti. Una lunga serie di prove concrete ci assicura, invece, quanto Pasquier partecipi delle preoccupazioni culturali caratteristiche della società rinascimentale francese. Non mi par dubbio che la genesi dell'opera, la sua redazione, i fini che si propone e, da ultimo, i risultati che consegue esprimono precisamente il momento piú maturo della riflessione storica che, da oltre un secolo, veniva tentando di costruire alle Muse francesi la loro prima, rustica ed ancora disadorna dimora. Chi intraprenda la lettura de *Les Recherches de la France* in modo sistematico, e incominciando naturalmente dal primo libro, noterà facilmente come anche questo lavoro trovi la sua genesi nella reazione all'influenza italiana. Ancora una volta Pasquier, come Jean de Hesdin, come Nicolas de Clamanges, come Robert Gaguin e Guillaume Budé, scopre la tradizione letteraria francese quando avverte la necessità di difenderla contro i non ancora tacitati denigratori. Peraltro, bisogna súbito aggiungere che la tradizione letteraria è scoperta da Pasquier perché egli si preoccupa di valutare, non quella soltanto, ma tutta la complessa e quanto mai ricca e vasta tradizione culturale dei secoli del Medioevo.

Non diversamente da Guillaume Budé, anche Estienne Pasquier

scrive « *pour la France* ». Questo scopo il nostro autore sottolinea nella stessa prefazione del suo lavoro, ben indicando come fosse sua principale preoccupazione di « *faire toucher au doigt* », sono le sue stesse parole, « *l'ancienneté de nostre France* ». E subito l'argomento scottante è portato in primo piano:

> « Je ne puis quelquefois qu'à juste occasion, je ne me rie de la plus part de nos modernes Italiens, lesquels pensent avantager grandement en reputation envers toutes autres contrées, lors que faisant mention des guerres que nous avons euës contre eux, il nous appellent "*Barbares*" ».

Pasquier non teme di fare dei nomi per ben denunziare questi ostinati denigratori. Il piú noto è quello di Paolo Giovio che soltanto diminuí la sua ostinazione, quando fu nominato storiografo da Francesco I. Un altro è quello di Pietro Ricci, l'amico del Poliziano, « *lequel à chaque propos penseroit avoir fait corvée, lorsqu'il met le nom des Gaulois en avant, si d'une mesme suitte il ne l'accompagnait d'un surnom ou de "lourdaut" ou de "barbare"* ». Il nostro autore non ignora a quali fonti classiche attingano questi umanisti italiani. Egli conosce i testi di Tito Livio anche troppo citati, ma sa pure citare, con pronta ritorsione, i testi di Giulio Cesare che suonano diversamente. Né Pasquier manca di una sua personale esperienza. L'antica Gallia, egli dice, era molto simile nelle sue divisioni politiche all'Italia del suo tempo. Perché, adunque, non giudicare l'Italia barbara? E conclude: « *Je voudrais volontier savoir qui esmeut nos nouveaux auteurs d'Italie (j'entends depuis trois cent ans en ça) à nous blasonner de tel titre* ». Come è evidente, con la precisa determinazione cronologica, Pasquier dimostra chiaramente di voler risalire a Dante che, piú avanti nel suo lavoro, accuserà di essere, non meno del Petrarca, ostile alla cultura francese. Appare, adunque, evidente che i trecento anni della polemica franco-italiana sono tutti presenti nei loro successivi sviluppi allo storico francese. Tanta esperienza lo consiglia a non scendere piú a discussioni inutili e lo convince, invece, a rispondere ai denigratori delle glorie francesi, enumerandole tutte nelle loro particolari originalità e nelle loro essenziali caratteristiche.

Per ben dieci libri Pasquier rimane fedele al suo proposito.

Tutta l'antichità è chiamata a testimoniare della nobiltà dei Francesi. Non sono, certo, dimenticate l'origine troiana dei Franchi e, neppure, le diverse fasi della civiltà della Gallia. Ma, per il nostro proposito, merita di essere sottolineata l'attenzione con la quale Pasquier rivaluta la civiltà medioevale. Il nostro storico conosce ed utilizza il termine e il concetto di *Moyen Age*. Ma, non per questo, egli tralascia di segnare nei dieci secoli di tenebrosa ignoranza ogni periodo in cui la cultura ritorna ad illuminare la Francia. In primo luogo, egli sottolinea quanto Carlo Magno ha fatto per le lettere e le arti e, con lui, Alcuino e quanti allora « *crioyent qu'ils avoient de la science à vendre* ». Poi, rivaluta l'epoca di Luigi VII e di Filippo Augusto, ben notando come « *les lettres, vers ceste saison, commençassent à se dégourdir* ». Per questa epoca Pasquier sa fare anche dei nomi e ricorda Pierre Lombard, Pierre Comestor, Gautier de Châtillon, il grande vescovo per merito del quale i re francesi « *donnèrent plus vogue aux bonnes lettres qu'auparavant* ». La grande funzione dell'università parigina in tutti quegli anni non sfugge allo storico, il quale accenna anche agli anni fortunati in cui operarono il Gerson e i suoi amici e a tutto il movimento culturale che preparò, con la diffusione della stampa, gli anni particolarmente felici del Rinascimento.

Cosí schematizzando l'evoluzione secolare della cultura francese, Estienne Pasquier prepara ed approfondisce quegli schemi storiografici che gli permettono, nel settimo libro delle *Recherches*, di sistemare organicamente i vari capitoli della nuova storia letteraria. Poiché, se anche lo storico ha ben presenti le due categorie fondamentali di *Moyen Age* e di *Renaissance* e, in piú occasioni, dimostra di credere alla loro opposizione, non c'è dubbio che egli non irrigidisce questa opposizione oltre misura. Molto abilmente il nostro autore sa segnare una continuità e un'evoluzione, laddove gli schemi, nati da esigenze polemiche, imporrebbero una rottura.

Osservata nella sua vera genesi, la storia letteraria di Estienne Pasquier si presenta, adunque, come un'abile sintesi di due esigenze storiche altrettanto vitali nella cultura francese del secolo XVI. L'esigenza di rivalutare le glorie medievali, imposta dalla fitta schiera dei giuristi e di ogni erudito non accecato dall'ambizione classica, suggerisce di cercare nelle tenebre medievali ogni trascu-

rata testimonianza di una vitale letteratura. La certezza di vivere in un altro secolo d'oro della umana civiltà convince a ben sottolineare quale passo decisivo sia stato fatto nel secolo XVI per uguagliare gli antichi. Pasquier fra due sollecitazioni tiene un ben meditato equilibrio e nel modo seguente disegna il suo panorama.

Dopo di aver ricordato che anche la letteratura è una delle dimenticate glorie patrie che devono essere presenti a quanti giudicano i Francesi dei barbari, lo storico, per prima cosa e di buon grado, ammette che le lettere e le arti, in quanto espressioni di civiltà, subirono nel Medioevo una tenebrosa decadenza. Decadenza che certamente si prolungò per molti secoli, ma non per tutto quel lungo periodo troppo facilmente misconosciuto. Pasquier, per fedeltà al primo schema affermato dai Francesi contro il Petrarca e i suoi successori, assicura, a sua volta, che « *les bonnes lettres commencèrent de se reveiller et signamment en la poésie latine* », sotto il regno di Luigi VII e di Filippo Augusto. Nel secolo XIII, quando l'Italia vanta Dante, la Francia vanta Guillaume de Lorris e Jean de Meung, due poeti che, a giudizio del nostro storico, possono essere paragonati, tanto per la forma come per il contenuto, ad ogni poeta italiano. Ma non di paragone, bensí di supremazia parla Pasquier quando nel capitolo quarto passa a trattare della poesia provenzale. In questo caso particolare il nostro scrittore non perde l'occasione di sottolineare che « *un Dante et un Petrarque se firent riches des plumes de nos Provençaux et commencèrent de planter leurs poésies toscanes en la Provence où Petrarque se choisit pour maîtresse la Laure, gentille femme provençale* ». Tuttavia, non per questo la letteratura francese perse la sua originalità. Infatti, « *après que notre poésie françoise* » — spiega diligentemente Pasquier — « *fut demeurée quelques longues années en friche... vers le règne de Charles cinquiesme sous lequel tout ainsi que le Royaume se trouva riche et florissant, ainsi les bonnes lettres commencèrent de prendre leurs forces* ».

Dopo l'età di Carlo V, Pasquier non indica piú alcuna soluzione di continuità nello sviluppo della letteratura francese. Attraverso Froissart e Alain Chartier, Villon e Molinet egli sa giungere a Jean Lemaire de Belges, di cui vanta il grande merito

di aver notevolmente arricchito la lingua francese. Quando, da ultimo, giunge al secolo XVI, il cammino indicato è tutto in piena luce. Il concetto di *Renaissance* è utilizzato da Pasquier per segnare i progressi compiuti nella poesia dalla generazione di Lemaire de Belges a quella di Marot, da questa a quella di Scève e di Ronsard. Ma, ancor piú, il nuovo termine storiografico serve per ammirare in Ronsard il punto piú alto raggiunto dalla letteratura francese che nella luce del Rinascimento giunge al suo meriggio. Non dimenticando l'idea fondamentale che regge tutto il lavoro, lo storico termina il panorama letterario con un paragone tra Ronsard e l'Ariosto e tra Ronsard e il Bembo.

Partito dal proposito di dimostrare l'originalità della letteratura francese, fiore prezioso di una cultura ricca di molti secoli, Estienne Pasquier inquadra in questo modo il suo diligente disegno storico. E quando lo contempla compiuto, ne sa trarre la seguente consolante certezza: poiché la lingua francese è adatta alla poesia tanto quanto la latina e l'italiana, non c'è dubbio che i Francesi potranno uguagliare, e anche superare, tanto i Latini quanto gli Italiani.

* * *

La polemica, durata trecento anni, chiude il suo periodo piú fragoroso quando al termine di tante dispute uno storico deduce la piú sicura conclusione, quella storiografica. Gli schemi finalmente sono pronti. Il primo disegno è tracciato, il secolo d'oro della letteratura francese annunziato ed atteso. Agli storici del Classicismo non rimane che prendere atto della certezza di Estienne Pasquier, che è consolante perché racchiude una speranza. Quella speranza che, appena realizzata, permetterà di adattare, di modificare, di arricchire il primitivo disegno fornito dalla riflessione storica degli umanisti.

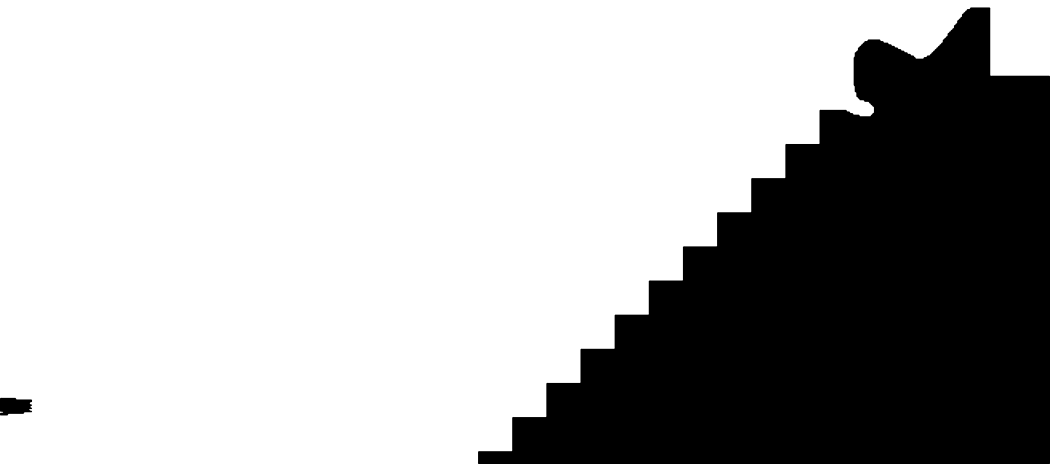
NOTE AL CAPITOLO QUINTO

[1] Secondo ricordo nella « Premessa » di questo libro, un'ampia dimostrazione del principio metodologico e storico qui affermato è stata da me fornita nell'*Introduzione ad una storia della storiografia letteraria francese* pubblicata in « Studi Francesi », n. 24 (settembre-dicembre 1964), pp. 442-456 e, in seguito, in una memoria pubblicata nel 1966 presso l'Accademia delle Scienze di Torino (Classe di Scienze Morali, storiche e Filologiche, serie 4ª, n. 12, pp. 125) con il titolo *Per una storia della storiografia letteraria francese.* I°: *La piú lontana origine dei primi schemi della storiografia letteraria moderna.* Rimando il lettore a questi due lavori per piú ampi sviluppi dell'argomento.

[2] Sintetizzo qui rapidamente quanto credo di aver provato con l'appoggio dei testi piú convincenti in altri due lavori: *La coscienza storica del Rinascimento francese e il suo significato culturale*, in « Convivium », 1954, 2, pp. 156-170; *Il Petrarca e la sua concezione ciclica della storia*, in « Arte e Storia: studi in onore di Leonello Vincenti », Torino 1965, pp. 389-428. Il primo di questi due lavori è, ora, pubblicato riveduto e corretto, nel presente volume alle pp. 109-127.

PARTE SECONDA

POESIA E PENSIERO NEL RINASCIMENTO FRANCESE



CAPITOLO PRIMO

LA COSCIENZA STORICA PROGRESSIVA DEL RINASCIMENTO FRANCESE

1. - Nella storia della cultura francese del Rinascimento è importante, e tale da essere considerato un fondamentale punto di riferimento, l'anno 1532. È l'anno in cui Rabelais pubblica il *Pantagruel*; sette anni dopo la battaglia di Pavia; quattro anni prima della morte di Lefèvre d'Étaples e di Erasmo. Siamo nel periodo glorioso in cui, ormai affermati sia il talento poetico di Marot come l'ispirazione evangelica di Margherita di Navarra, la cultura francese giunge alla prima dimostrazione della sua conquistata originalità. Nello stesso anno in cui Budé pubblica il *De philologia* (1530), i lettori reali sono opposti e contrapposti alla tradizionale Sorbona. Allora, alla corte e nei collegi, tra i giuristi e tra i letterati, tanto a Parigi come in provincia parve annunciare l'aurora di un nuovo giorno la certezza che, con il rinnovamento generale voluto da Francesco I, le angustie di un periodo oscuro erano state superate. Per ogni dove, e con entusiasmo, veniva indicato l'inizio di un momento glorioso della civiltà francese. Avvertivano, fra tutti, il valore della nuova certezza quegli spiriti, acuti e pensosi, che, ammirando da tempo lo splendore dell'esempio italiano, nuove mète cercavano per la loro attività e nuovi allori. Fedeli ad un entusiasmo che nessun ostacolo pareva smentire, essi sentivano il fascino di un'antichità allontanata da dieci secoli di tenebre e lo sdegno per un passato incenerito da troppa oscura ignoranza. Da tanto sdegno resi immemori, gli innovatori esaltavano della nuova età una luce senza ombre ed oscuravano, per opposizione, il periodo dal quale erano certi di essere finalmente usciti.

Questa certezza Rabelais, fra i primi in lingua francese, esprimeva nel capitolo ottavo del *Pantagruel*. Le sue sono parole cosí intimamente commosse da non far dubitare che una simile esperienza intellettuale sia stata una delle piú profonde che toccarono la fantasia del grande romanziere. E certo, proprio per questo, la lettera di Gargantua al figlio, giovane e già erudito, è una delle testimonianze capitali della coscienza storica rapidamente conquistata da una attiva generazione di letterati francesi del secolo XVI.

Come questa coscienza storica sia stata generalmente avvertita da tutti i piú attivi centri culturali francesi dell'epoca è stato già provato e, anche, ampiamente documentato. Né agli studiosi è sfuggito il ben definito schema storiografico che, proprio allora, per effetto di questa generale interpretazione della storia, acquistò nuova importanza culturale. E con lo schema storiografico anche talune formule generali quanto mai efficaci e caratteristiche le quali, opponendo i secoli medioevali alla nuova età, parvero testimoniare una rottura che, per quanto impossibile, da esse venne diffusa e tramandata nei decenni fino ad intralciare, ancora recentemente, gli studi sul Rinascimento.

Non è lecito pensare che la concezione storiografica e le formule usate per diffonderla fossero espressioni originali della cultura francese. Piú che mai, anche per questa fondamentale concezione, è documentabile l'influenza diretta dell'Umanesimo italiano. L'ardente richiamo che aveva acceso la fantasia e aumentato l'attività dovunque un ricordo, un vestigio, anche un rimpianto avessero rivelato l'antica sapienza sepolta, diffuso per le vie piú impensate nelle scuole d'Europa, aveva trovato in Francia un'eco fruttuosa. Qui, la ricca tradizione medioevale aveva conservato le biblioteche piú complete, gli scrittoi piú laboriosi, i codici nei loro migliori esemplari. Tante ricchezze parvero per un momento trascurate quando, con il trionfo della Scolastica, il prestigio delle arti liberali fu abbassato dallo studio predominante della dialettica. Ma fu sufficiente che da Avignone la voce di un poeta italiano additasse la saggezza nascosta in tanti tesori dimenticati perché, ancora una volta, una cultura si rinnovasse con i mezzi stessi che la tradizione le offriva. Se, allora, non vollero piú essere giudicati barbari né i Britanni né i Germani, nessuno piú dei Francesi rigettò tale severo giudizio. L'accusa del Petrarca, sempre viva e mai dimenticata,

suonò come un mònito e fu uno sprone. Onde, ben diversamente dal poeta italiano, gli umanisti francesi non si sentirono dubbiosi sul limite di due età altrettanto oscure, e si affrettarono ad accogliere un ideale storico che rinnegava un passato di cui, tuttavia, avvertivano la non estinta vitalità.

Indubbiamente, questo passato era ancor ben vitale se sapeva offrire il concetto e la formula per essere svalutato. Poiché, come dimenticare che quella radiosa luce della nuova età posta in contrasto con le tenebre medioevali traeva la sua sicurezza da quella concezione ciclica della storia che nei secoli precedenti aveva alimentato sempre nuove e piú fiorenti speranze? Sotto questo punto di vista mi pare evidente che la concezione storica degli umanisti è soltanto l'ultima risurrezione di un ideale, tanto nobile quanto illusorio, che con l'uniforme ripetersi delle vicende umane, attendeva il ritorno della grandezza romana. Sia che tale potenza fosse intesa nel suo valore sociale e politico, sia che essa simboleggiasse la spiritualità del Cristianesimo primitivo, tanto nell'uno come nell'altro caso certo è che, per non pochi esempi, questa concezione testimonia della sua forza culturale mai venuta meno durante tutto il Medioevo. Prodotto caratteristico del pensiero greco, essa era apparsa accettabile già ai primi apologisti cristiani. Sotto il paludamento ellenico di Clio né Origene né Rufino avvertirono il pericolo di un concetto che negava l'originalità irrepetibile degli avvenimenti capitali del dramma cristiano. E per quanto il pericolo fosse già segnalato da Sant'Agostino, non per questo i rappresentanti del pensiero scientifico medioevale tralasciarono un elemento fondamentale della cosmogonia antica quando, per il perfezionamento del loro pensiero, ricorsero alle fonti aristoteliche ed arabe. Non ultimo, fra tanti, sia ricordato Sigieri di Brabante per aver insegnato a Jean de Meung una concezione che egli contribuirà a diffondere, con alcuni versi caratteristici del *Roman de la Rose* (vv. 16.814-19), nella cultura francese dell'ultimo Medioevo.

Se con questi sviluppi culturali la concezione ciclica della storia dimostrava nell'età di mezzo, in modo essenziale, la sua vitalità, non si deve tuttavia dimenticare come da essa dipendessero, per il fondamento teorico e per la fortuna, due altri concetti non meno diffusi. Poiché non è difficile intuire che nell'idea ciclica di derivazione classica doveva trovare ogni conferma anche la massima

biblica, non meno nota, secondo la quale mai « nulla accade di nuovo sotto il sole » (*Eccl.*, 1, 10). Allo stesso modo, per non differente deduzione, ogni verità scoperta dagli antichi veniva affermata valida per tutte le età e in ogni momento. Ben si comprende, adunque, che da tali riflessioni traessero tutti i motivi del loro ottimismo tanto Orosio quando, per giustificare il Sacco di Roma del 410, ricordava le devastazioni prodotte dalle piú funeste guerre dell'antichità, come Alain Chartier che, nel 1422, trovava la sua certezza per il ritorno della pace nell'affascinante energia della fragile fanciulla di Domremy. Ma, peraltro, sempre per quella premessa, il prestigio della saggezza classica scopriva tutto il suo valore onde, ben prima di La Bruyère, molti medioevali pensarono che « *tout est dit* » e ripeterono a sazietà che « *in antiquis est sapientia* ».

Tuttavia, a mio giudizio, sarebbe un errore credere che soltanto la concezione ciclica rappresenti l'ideale storico del Medioevo. Per me non vi è dubbio che in quei secoli, in cui per tanti rispetti trovano la loro origine non poche idee moderne, esistette, non meno diffusa e forse piú importante, anche una concezione evolutiva e progressiva delle vicende umane. So benissimo che, cosí affermando, contraddico un'opinione comunemente accolta e con autorità difesa da studiosi quali J. B. Bury e F. Schneider, E. Garin e G. Martini. Nondimeno, dopo le ricerche del Rand e del Gilson, del Mondolfo e del Mommsen jr., credo che non sia arrischiato sostenere quanto segue.

Premesso che sarebbe inutile cercare nella cultura medioevale un concetto legato ad esigenze di pensiero piú recenti, con una certa sicurezza può essere detto che questa particolare visione storica dei medioevali non tende « *ad appiattire tutto il passato in un'unica dimensione confondendo uomini ed eventi, del tutto indifferenti alla precisa determinazione temporale* » (Garin). Questo appiattimento storico può essere addebitato soltanto alla trasformazione voluta da Sant'Agostino del periodizzamento classico rappresentato dalle ben note quattro monarchie e dal periodizzamento ebraico simboleggiato dal sogno di Daniele. La storia umana, dalla prima creazione all'ultimo giudizio, essendo una « *operatio Dei* » che riguarda unicamente la salvezza individuale di ogni uomo, riduce a questo unico interesse ogni azione umana e tutte le sue conse-

guenze. Tuttavia, non si dimentichi che, cosí pensando, Sant'Agostino imponeva una visione rettilinea delle vicende umane e, quindi, proprio con tale trasformazione faceva pur compiere un primo, anche se timido, passo verso l'ideale moderno della concezione generale della storia. Comunque sia di ciò, ben piú significativa mi pare l'intuizione che dell'evoluzione progressiva umana ebbero i Padri cristiani quando meditarono alcuni piú limitati problemi culturali.

Quale motivo di orgoglio sia stata, fin dai primi secoli del Cristianesimo, la certezza di possedere, diversamente dai pagani, la verità rivelata, è ampiamente noto per essere stato, questo, un argomento in tutti i modi sfruttato dagli apologisti. Ma, forse, è meno noto che proprio in questa certezza si trova l'origine del concetto progressivo cristiano che spinse alcuni autori a sviluppare persino la tesi che, con l'apparizione del Cristo, un generale benessere materiale si fosse diffuso nell'impero romano. Se anche cosí tendenziosa interpretazione dei fatti fu presto smentita dalla realtà, la tesi, nel suo limite estremo, prova l'esistenza, da parte dei pensatori cristiani, della certezza che un'evoluzione positiva dell'umanità era stata realizzata in un periodo fortunato dal mondo romano. Su di un piano diverso, e piú altamente spirituale, l'unanimità dei Padri è completa e la polemica di Sant'Ambrogio contro il rinnovato culto dell'altare della Vittoria e, piú ancora, quella di Prudenzio contro Simmaco, se sono le piú conosciute delle testimonianze, non per questo sono le piú probanti.

Tali e altre simili manifestazioni confermano l'ideale che Sant'Agostino luminosamente sintetizzò quando, posti i due limiti estremi della vita dell'umanità (« *exitus et reditus* »), questa lo scrittore contemplò in marcia sicura e progressiva verso la conquista del vero. Conquista che, pur essendo conosciuta nel suo termine finale, con esattezza veniva registrata dagli scrittori ogni qualvolta essa compiva un nuovo passo in avanti. Nel secolo XIII il principio sarà fissato nella cultura, in un modo per sempre luminoso, da Ruggero Bacone quando teorizzerà che la bontà divina è disposta ad aumentare progressivamente il dono della sapienza, permettendo agli uomini di arricchire successivamente la loro saggezza (*Opus maius, pars I, cap. IX*).

Se, per conto suo, Bacone indicava come esempio le dipendenze di Averroè da Avicenna e di Avicenna da Aristotele, non diversa-

mente tanto San Tommaso segnava i rapporti storici tra Platone, Aristotele e Averroè come Alberto Magno quelli tra gli scienziati antichi. Ma, già nel secolo XII, il principio progressista era cosí diffuso che fu accolto, persino, negli ambienti umanistici dove trovò, grazie a Bernardo di Chartres, la sua poetica formulazione. Come la formula ciclica proclamava la fede esclusiva nella saggezza degli antichi, quella progressiva riconobbe nei moderni dei nani che, posti sulle spalle dei giganti, vedevano piú lontano dei loro predecessori. A questo modo giudicarono, fedeli ripetitori di Bernardo di Chartres, Giovanni di Salisbury e Alessandro Neckam, Pierre de Blois e Jean Raulin. Ma il concetto ebbe ben maggior fortuna della sua formula. Poiché, ancora negli anni in cui Alain Chartier affermava l'uniformità della storia umana chiusa nel ferreo cerchio di guerra e pace, Pierre d'Ailly trovava per esso un'altra poetica espressione. Allora, non senza soddisfazione, il professore parigino si compiaceva di contemplare la scalata dei dotti al monte sacro della sapienza e nel trionfo dell'ultimo salutava la vittoria di tutti.

In ugual misura, pertanto, la cultura medievale per secoli aveva alimentato nel suo seno ben due differenti concezioni della storia. Né, a caso, colui che è stato giudicato il primo uomo moderno sintetizzò, ben a proposito, le due ricche tradizioni. Scrivendo all'imperatore Carlo IV, il Petrarca osserva con malinconia: « *Crede mihi, Caesar; mundus idem est qui fuit; idem sol, eadem elementa; virtus sola decrevit* » (*Fam.*, XVIII, 1, 14); ma, verso il 1363, lo stesso poeta dichiara la profonda convinzione che lo renderà scrittore in latino e in volgare, affermando che « *nihil tam cultum nihilque adeo cumulatum cui non aliquid addi queat* » (*Sen.*, II, 3). Cosí giudicava la piú sicura guida della cultura sul limite del Medioevo e del Rinascimento. Era questa una voce piú che autorevole perché i Francesi, fatto a ritroso il cammino dei secoli, avvertissero delle due concezioni storiche la forza e la non sopita vitalità.

Ecco, adunque, il punto fondamentale cui mi premeva giungere. Quando i letterati francesi della prima generazione del Rinascimento, riflettendo sugli anni gloriosi in cui vivevano, avvertirono la necessità d'inserirli nell'evoluzione dei tempi per meglio collocare se stessi tra il passato e l'avvenire, quegli uomini pensosi dovettero scegliere tra due diversi modi di valutazione, ugual-

mente offerti dalla tradizione medievale. Essi potevano considerare l'età di Francesco I sia come il semplice ritorno dell'età di Pericle e di Augusto, sia come un nuovo passo in avanti verso la conquista sempre piú completa della verità. Durante il periodo della formazione umanistica meglio rispose, senza dubbio, a quella mentalità la prima delle due soluzioni. Dominati da un ammirato entusiasmo per l'antichità di cui venivano assimilando con nuovo spirito critico tutta la ricchezza, non ancora sufficientemente consapevoli della propria originalità, ma soprattutto legati strettamente all'insegnamento italiano, gli intellettuali francesi dei primi decenni del Cinquecento credettero nel ritorno ciclico di un momento fortunato dell'umanità. Con Rabelais tanto Symphorien Champier come Budé e Dolet videro nel loro re la gallica incarnazione del Magnifico Lorenzo non soltanto, ma di Alessandro e di Augusto. Poi, quando nei decenni immediatamente successivi, la cultura francese maturò con forze proprie e per nuove esigenze la sua piú intima originalità, allora, sfatata quasi per incanto ogni illusione ciclica, fatti sicuri e piú arditi gli innovatori, da ogni dove venne ripresa la non meno tradizionale concezione progressiva. Con le sue formule e con i suoi simboli essa fu adattata ad esprimere la certezza che conquiste senza precedenti erano realizzate nei piú diversi campi dalla rinnovata cultura. E valgano, per sicura prova, tutte le testimonianze che, a questo scopo, sono venuto raccogliendo.

* * *

2. - Quel Rabelais che, entusiasticamente rivolto verso l'antichità, salutava nel 1532, con accento commosso, il ritorno in terra di Francia delle vergini Muse, una quindicina di anni dopo, nel 1546, ad altri sogni aveva rivolto il suo entusiasmo. Attratto ormai da una luce risplendente nell'avvenire, egli annotava con cura i progressi fatti dalle nuove generazioni laboriose. E come già nel *Pantagruel* aveva ammirato lo sviluppo dell'attività artigiana, ingegnosa ed industriosa nelle più minute scoperte, cosí nel *Tiers Livre* abbandonava la fantasia ad ogni speranza ardita. Non erano trascorsi ancora trent'anni da quando Leonardo, stando al servizio del re di Francia, era morto ad Amboise, laggiú sulla pacifica riva

della Loire. Ma l'eredità del grande vegliardo tanto si era sviluppata e cosí impensati erano stati i suoi frutti da convincere il buon frate romanziere che all'arditezza umana non si poteva porre piú alcun limite. Un giorno, egli ne era diventato sicuro, gli uomini avrebbero scoperto l'origine delle tempeste e dei fulmini, avrebbero volato come gli uccelli, sarebbero andati nei regni della luna e degli altri pianeti. Tante cose nuove, in quei decenni, erano state scoperte che, al paragone, la scienza degli antichi si era miserevolmente rimpicciolita. Se mai un simile accrescimento fosse continuato, chi poteva dire dove sarebbe giunto il sapere umano?

Confortava Rabelais una certezza: la terra ancora nascondeva ricchezze di tanto superiori a quelle già conosciute che i figli avrebbero trovato sempre i propri padri ignoranti. Non per altro l'ammirata scienza di Gargantua era giudicata, all'epoca di Pantagruel, degna di un principiante e quella di Pantagruel, dalla generazione del figlio, indegna di un gentiluomo. Cosí lo scrittore approfondiva un suo relativismo storico. Questo, permettendogli di rigettare la concezione ciclica della storia in cui, giovane umanista, aveva riposto tutti i suoi sentimenti, gli faceva scoprire il significato profondo della massima: « *Veritas filia temporis* » (*Cinquiesme Livre*, cap. XLVII). In qual altro modo Rabelais avrebbe potuto dimostrare meglio la soddisfazione di aver raggiunto una cosí nobile, consolante certezza? Profondo simbolo della riconquistata fiducia nell'umanità, quella stessa massima il padre di Ronsard aveva fatto inscrivere sulla facciata del suo castello a La Possonnière.

In verità, anche in questo caso, gli artisti esprimevano brillantemente con la loro fantasia quanto, per vie diverse, gli studiosi avevano trovato con l'osservazione continua della realtà culturale. Se ben si riflette, il ritorno della nuova filologia ai testi antichi significa in concreto un giudizio negativo sul precedente metodo filologico e, pertanto, un progresso. Quando Lefèvre d'Étaples, in nome di tutti gli umanisti francesi, proclamava la necessità del ritorno alle vere fonti classiche, egli voleva semplicemente raggiungere una perfetta conoscenza degli antichi mediante una piú sicura interpretazione dei testi originali. Sosteneva, in altre parole, un metodo piú rigoroso ottenuto con strumenti filologici perfezionati. E il nuovo metodo súbito apparve tanto superiore ai precedenti che quando Vatable ristamperà nel 1536 il nuovo testo di Aristo-

tele commentato, riconoscerà al maestro il merito di aver superato tutti gli altri editori, « *antiqui et recentiores* ».

Né questo progresso era un'illusione. Non certo Lefèvre e meno che mai Budé trascurarono di sottolineare le deficienze dei loro predecessori. Si ricordi con quanta compiaciuta minuzia nel *De asse* sono segnalati gli errori non solo degli antichi, ma anche del Valla e del Poliziano. Lo stesso Budé provoca nel 1515 una vivace polemica quando segnala l'errore compiuto nientemeno che da Cicerone, nell'interpretare la parola aristotelica *entelechia.* In questo modo anche il prestigio del sommo autore veniva intaccato e con Cicerone tutta l'antichità incominciava ad essere osservata con critica sospettosa.

Tuttavia, l'avvenimento che, piú di ogni altro, diede agli umanisti una sicura prova della loro superiorità fu la diffusione della stampa. Quando, nel 1470, Guillaume Fichet organizzò in Sorbona la prima tipografia, nelle lettere che annunciarono l'avvenimento, parlò del piú grande dono fatto dalla bontà divina al suo tempo. Cinquant'anni dopo, la convinzione generale non era mutata e Rabelais, sempre acuto, paragonava quel dono di Dio al dono fatto dal diavolo, l'artiglieria. Lo stesso concetto veniva sostenuto da Estienne Pasquier e da Blaise de Monluc ancora quando si diffuse la notizia che la stampa era già stata conosciuta dai Cinesi molti secoli prima. Soltanto verso il 1575 i difensori della teoria ciclica parvero interpretare questa notizia a loro favore. Ma furono presto tacitati dai reali progressi di un'invenzione che, piú di ogni altra, era al servizio della nuova cultura.

Diversamente da quanto si potrebbe pensare, un pari orgoglio non trassero i Francesi del Rinascimento dalla scoperta, oltre oceano, di terre abitate. Forse a causa della lenta diffusione delle notizie, forse per ostilità verso gli Spagnuoli o per altri piú complessi motivi che ora trascuro, certo è che le descrizioni dell'America furono ricercate molto meno dei libri dedicati al pericolo turco. Quasi che la fantasia fosse ancora attratta dall'antico miraggio, la Francia del secolo XVI si dimostrò piú curiosa dell'Oriente che dell'Occidente. Non per questo, però, essa dimenticò di trarre vanto dall'immenso orizzonte geografico che arditi navigatori avevano aperto al suo sguardo. Già Lefèvre d'Étaples in una delle pagine piú eloquenti da lui scritte, nel 1521, dopo

aver ricordato l'impresa di Cristoforo Colombo, per la prima volta, a mia conoscenza, nella storia letteraria francese, affermava che mai il mondo aveva conosciuto piú alta civiltà e piú ampia distesa di terre dove poterla diffondere. Qualche decennio piú tardi Estienne Pasquier era anche più esplicito e alla gloria della nuova età paragonava l'ignoranza degli antichi che mai avevano varcato le colonne d'Ercole. Osservazione che, nel 1545, anche Jacques Cartier aveva fatto, non senza un giusto orgoglio, nella relazione del suo primo viaggio al Canada e che nel 1561 François Baudouin ripeterà, valutando ben a proposito il significato culturale di imprese tanto coraggiose. Ma, fra tutti, nessuno come Pierre Belon seppe trarre da simili avvenimenti le ragioni migliori per approfondire la nuova concezione storica in cui la cultura francese, a metà del secolo XVI, veniva riconoscendo la propria originalità.

Rappresentante tipico delle esigenze enciclopediche del Rinascimento, questo avventuroso scrittore deve alcune intuizioni geniali al suo caratteristico ardore di vedere e di conoscere. Viaggiatore in Europa e in Asia, egli è ad un tempo archeologo e medico, esploratore e ittiologo. Tutto osserva con passione di erudito per catalogare ogni fatto in una nuova armonica visione del mondo. Attratto dal fascino dell'antichità, a Roma medita sulle spoglie rovine di una perduta grandezza; in Grecia annota osservazioni ancor oggi non prive di utilità; poi, spintosi nell'Asia Minore, ricerca i resti di Troia con cosí attenta cura da confermare tutto il suo sincero attaccamento alla civiltà antica. Ma egli non si smarrisce nella meditazione di tre imperi. Ben ancorato alla realtà dalle sue preoccupazioni scientifiche, colui che, tra i primi, adoprerà in lingua francese la parola « *Renaissance* » come termine storiografico (1553), non piange la perduta età dell'oro, non lamenta una decadenza senza speranze, perché ricorda tutti i tesori radunati da Francesco I a Fontainebleau. La concezione evolutiva medioevale espressa nella « *translatio imperii et studii* » è ben presente alla sua mente e lo aiuta a sintetizzare in una vigorosa lettera al Cardinale de Tournon la coscienza del nuovo posto conquistato nella storia dalla cultura francese. Convinto che, quali nani sulle spalle dei giganti, « *les hommes croissent en savoir de plus en plus les uns par dessus les autres* », egli immagina la nuova età come una pianta che, superati i rigori dell'inverno, fiorisce

a nuova vita in primavera per, poi, fruttificare in estate in modo cosí abbondante da superare ogni aspettativa. I frutti nuovi e imprevisti non fanno dimenticare le difficoltà superate, anzi spingono a meglio apprezzare l'energia usata con costante volontà. E, a questo proposito, lo scrittore, richiamandosi al mito di Ulisse, accoglie la trasformazione che del mito stesso aveva avviato il Medioevo e già sfruttato il primo Umanesimo, per innalzare l'eroe greco a simbolo di quanti uomini avventurosi nella sua età avevano compiuto lontane peregrinazioni per acquistare « *virtute e conoscenza* ». Non a caso, in quegli anni, allo stesso simbolo e per esprimere lo stesso concetto ricorreranno Rabelais, Denis Lambin, Jean Bodin: tutti, in ugual misura, preoccupati di garantire con un ricordo classico le loro speranze nell'avvenire.

Ma qui, nella faticosa marcia erudita che stiamo compiendo, sia lecito un breve riposo. Tra cammini ingrati e solitari è apparsa improvvisamente un'oasi. Chi non ricorda di Du Bellay « *Heureux qui, comme Ulysse, a fait un beau voyage* »? (*Les Regrets*, XXXI). Nell'interpretazione del celebre sonetto sempre la critica ha messo l'accento sull'acuta nostalgia che sarebbe all'origine dell'ispirazione sentimentale del poeta. Tuttavia, si è trascurato di dire e di dimostrare come quel richiamo all'eroe greco non sia per nulla casuale e meno che mai peregrino. Esso riflette le aspirazioni della cultura di quei decenni e di quell'ardore unico e mai soddisfatto è la piú lirica espressione. Piace constatare che, quando il poeta a Roma si aggira apparentemente svagato tra palazzi recenti e rovine antiche, non scoprendo ovunque che cenere secolare, in realtà egli non è insensibile all'entusiasmo che percorre il mondo. A sua volta, come Rabelais e Bodin, come Denis Lambin e Pierre Belon, anche Du Bellay si atteggiava non a pellegrino stanco giunto al riposo, ma a eroe che, ricco di tante esperienze veramente vissute, queste offriva per l'utilità della sua gente.

* * *

3. - Piú decisive, piú violente, quasi direi irrispettose verso gli antichi, sono le testimonianze progressive che si registrano nelle opere dei principali rappresentanti della cultura scientifica dell'epoca. Qui il metodo sperimentale, avendo aperto vie del tutto

sconosciute, aveva condotto a risultati insperati. Pertanto, il paragone con gli antichi era diventato un'argomentazione utile per avvalorare la sicurezza di un'indiscussa superiorità dei moderni.

L'insegnamento di Leonardo che, a piú riprese, aveva affermato essere l'antichità l'infanzia del sapere, era stato ripetuto, variamente ma con maggior convinzione, dai suoi continuatori. Se, in generale, i geografi enumeravano gli errori di Plinio, in particolare Girolamo Cardano accusava gli antichi d'ignorare la bussola, Andrea Vesalius d'ignorare l'anatomia. Ma in Francia le arditezze furono maggiori. Nel 1550 il chirurgo del re, Ambroise Paré, non ebbe difficoltà ad ammettere di non sapere né il greco né il latino e di aver letto Galeno nella traduzione di Jean Canape. Tuttavia, egli si vantò di aver fatto compiere tali progressi alla chirurgia che, avendo ampiamente superato gli antichi, ai successori non restava che proseguire sulla nuova via indicata. Giustamente orgoglioso delle sue scoperte, Paré si difende contro gli attacchi dei tradizionalisti. Rivolgendosi direttamente al lettore del suo trattato di chirurgia, nel 1575 egli sostiene che non vi è disciplina che non possa essere perfezionata. Sono accusati di pigrizia coloro che non cercano di arricchire l'eredità culturale ricevuta dagli antichi in quanto essi dimenticano che vi sono piú cose da conoscere di quante siano già state scoperte. Non è lecito addormentarsi nell'esperienza degli antichi, poiché « *nous sommes comme l'enfant qui est sur le col du géant: c'est-à-dire que par leurs écrits nous voyons ce qu'ils ont vu et pouvons encore voir et entendre davantage* ».

Stupisce trovare nello scritto di un medico la stessa formula di Bernardo di Chartres? Mai abbastanza sarà sottolineato questo riecheggiare nei decenni di una formula che prova la continuità di una concezione già cosí approfondita a metà del Cinquecento da far quasi dimenticare la sua origine. Se altra mai significativa, questa testimonianza è il segno della vitalità di un'idea che dai secoli medioevali, attraverso la riflessione storica che sto illustrando, giungerà a quei modernisti del Seicento che rispondono ai nomi di Descartes, di Pascal e di Fontenelle.

Di questi sembra contemporaneo per l'arditezza della concezione modernista Bernard Palissy. Artigiano egli si definisce, uomo senza lettere, contento di aver scoperto tante cose ignorate dagli

antichi senza essere né poeta né retore. Si vanta di aver studiato per esperienza diretta la natura (dice testualmente « *d'avoir gratté la terre l'espace de quarante ans* ») e di aver documentato quanti errori i naturalisti abbiano tramandato nei secoli. Il suo è un invito a tralasciare una scienza ormai superata e ad aver fiducia soltanto nel metodo sperimentale. Piú cose, egli afferma, imparerà chi per poche ore vorrà visitare il suo laboratorio di quante ne potrebbe imparare in cinquant'anni un diligente lettore delle opere degli antichi. A questi, senza incertezze, nega l'infallibilità tradizionale ricordando ovviamente che essi pure furono uomini e, quindi, soggetti ad errore. Del resto, ecco una testimonianza cui attribuisce non poco significato: in quella Roma che dovrebbe essere l'espressione piú alta dell'antica civiltà, i moderni hanno costruito delle fontane che mai cosí perfette, tecnicamente ed esteticamente, seppero costruire gli antichi. Chi parla cosí è un artigiano, fiero della sicurezza dei suoi mezzi e della sua esperienza. Non altrimenti un identico progresso avevano già vantato gli artisti italiani e quanti con essi avevano annunziato la loro splendida fortuna. Ma qui, in modo del tutto originale, sia notata ancora un'altra consonanza con la cultura del tempo per dimostrare quanto poco queste affermazioni siano isolate ed incerte e come rappresentino, invece, un'idea generale che, in quei decenni, si approfondiva con l'adesione delle varie correnti della nuova civiltà.

Infatti, è frutto di una visione troppo limitata della storia particolare di quegli anni giudicare che la concezione progressiva trovi in Francia, e a metà del Cinquecento, soltanto negli ambienti scientifici le sue piú chiare manifestazioni. Pur ammettendo in alcuni entusiastici difensori del metodo sperimentale le affermazioni piú appariscenti, non mi par dubbio che altrettanto convincenti furono le adesioni offerte alla generale concezione anche dai rappresentanti delle altre tendenze culturali.

Ho già accennato quale particolare significato storico avesse, fin dal 1515, la svalutazione del prestigio di Cicerone. Ma, a questo proposito, tutta la storia del ciceronianesimo o, meglio, dell'anticiceronianesimo sviluppatosi in Francia in quegli anni dev'essere ricordata. I passi importanti dello sviluppo di un'idea, in cui si rispecchia in modo chiaro la lenta maturazione della cultura francese, sono segnati da quelle due opere fondamentali che sono il

Ciceronianus di Erasmo (1528) e il *Ciceronianus* di Pierre de La Ramée (1557).

L'opera dell'umanista olandese con la grande influenza che esercitò sui letterati parigini suggellò il loro primo passo, compiuto ormai senza rimpianti, verso l'ideale modernista. Da allora Cicerone non fu l'unico modello insuperato e insuperabile, né l'unica fonte di saggezza classica. Toccò a Pierre de La Ramée il compito di sviluppare questa verità nelle sue ultime conseguenze per sintetizzare nella sua opera tutte le aspirazioni culturali che, in quel preciso momento, erano diventate per ogni dove evidenti. Con il ben noto entusiasmo il filosofo mise in opera la sua forza persuasiva per far prevalere contro gli oppositori l'idea che Cicerone doveva essere imitato, non tanto nelle sue qualità di scrittore, quanto piuttosto nelle sue virtú umane. Fra queste, ammirevole appariva al Ramée quella ferma volontà che seppe dare ai Latini anche il primato letterario. Onde egli ripetutamente affermava essere un vero ciceroniano non colui che sapeva scrivere in latino come Cicerone, ma colui che voleva difendere e illustrare la propria lingua con la stessa perseveranza e con uguale talento.

In verità, non diversamente suonava l'inno di guerra con il quale i giovani allievi di Dorat avevano entusiasmato i letterati francesi verso il 1550. Per l'ingresso della lingua francese fra i volgari illustri quegli intrepidi non avrebbero esitato a spalancare anche le porte del tempio di Giano. Ben li raggiunse, tuttavia, la voce del nume. La voce solenne, se in un primo tempo ricordò la grandezza antica, ben presto avvertí che un altro passo verso l'avvenire stava per essere compiuto. Allora gli antichi furono consultati per quanto potevano insegnare di nuovo e d'intentato; le loro opere ancora amorosamente lette, diventarono piú che mai un invito a osare quello che esse non avevano realizzato. La civiltà classica cessò di essere un rifugio, l'umbratile portico per colloqui sereni, l'aurea età cui andava il sogno delle anime sdegnose ed irrequiete. Tante opere illustri rappresentarono per quegli uomini operosi soltanto una miniera in cui ciascuno poteva saccheggiare a piene mani tutti i tesori, farli suoi e con essi costruire la propria opera nuova.

Questa fu, se altra mai, vera coscienza di un perseguito progresso. Poiché tanta laboriosità per acquistare cognizioni erudite, i piú impensati tentativi tecnici per superare la perizia classica, le sol-

lecitazioni alla fantasia e alla volontà: tutto e in tutte le direzioni mirò a far progredire una civiltà letteraria che si voleva superiore nel tempo all'antica, nei luoghi all'italiana. Il concetto della « *translatio studii* » offerse ancora una volta la sua utilità come nei secoli medioevali. Pierre de La Ramée nel 1546, Estienne Pasquier nel 1554 e, poi, Baudouin e Muret e Du Verdier non inneggiarono piú alla rinascita della cultura antica in Francia; ma accuratamente descrissero i motivi storici per cui le Muse, neglette in Atene, emigrarono in Roma per scegliere, poi, la loro definitiva sede in Parigi. Soprattutto, allora per la prima volta, la poesia francese fu osservata nel suo storico sviluppo. Quasi negli stessi anni, Ronsard e Pasquier tratteggiarono un drammatico quadro del succedersi di alcune generazioni di poeti. Erano questi i primi definitivi schemi di una storia letteraria francese che, se furono utili per segnalare delle individualità artistiche, ancor meglio servono ora per provare come, anche in questo campo, la concezione storica progressiva avesse fruttuosamente operato.

* * *

4. - Il còmpito di riassumere e teorizzare nel modo piú maturo tante e cosí svariate manifestazioni di un'unica tendenza veniva assunto, con una sicurezza ammirevole, da una geniale generazione di giuristi. La sintesi fu realizzata non senza un ben giustificato motivo. Costretti dall'applicazione quotidiana del diritto ad osservare la realtà nel suo incessante divenire, i giuristi erano, piú degli umanisti, portati a giustificare il metodo caldeggiato dagli scienziati dai quali, peraltro, si distinguevano per la superiore cultura acquistata con lo studio indispensabile delle fonti classiche. Situati da questa particolare formazione intellettuale tra le due opposte tendenze, proprio i giuristi erano in grado, meglio di chiunque, di giudicare il significato di una situazione storica che, allora, con insistenza veniva proposta alla valutazione delle menti piú acute.

Di questa particolare disposizione, fin dal 1524, Tiraqueau, il fraterno amico del giovane Rabelais, aveva dato una prova esemplare. Per quanto credesse, come tutti i suoi contemporanei, alla rinascita della cultura antica per la rigida legge del ritorno ciclico di ogni avvenimento umano, tuttavia in alcune pagine meditate

l'amico di Rabelais non nascondeva la speranza che il rinnovato trionfo classico potesse condurre ad una civiltà superiore a quella degli antichi. Non mi par dubbio che simile speranza venisse a Tiraqueau dalla storica osservazione che, con il mutare delle condizioni politiche, mai era venuta meno all'umana società la capacità di adeguarvi delle leggi conformi. L'esperienza giuridica offriva a questo eruditissimo fra gli eruditi umanisti di Fontenay-Le-Comte quell'equilibrato ottimismo che, derivato dalla fede nella costanza della natura umana, lo rendeva meno severo dei suoi amici letterati verso l'epoca medioevale. Mi pare evidente, infatti, che in Francia furono proprio gli studiosi del diritto comune, giudicato indispensabile alla vita sociale non meno del diritto romano, a valutare per primi i secoli dell'età di mezzo. Con la valutazione dell'età barbara tutta l'interpretazione della storia mutò prospettiva, proponendo, anche per questa via, quella visione evolutiva delle vicende umane che per tanti altri modi abbiamo visto imporsi nella cultura di quei decenni.

A questo proposito, si osservi quale approfondimento abbia compiuto, appena una ventina di anni dopo, per merito degli stessi princípi, un altro giurista, François Baudouin. Scelgo deliberatamente questo autore perché esso è tanto interessante quanto dimenticato. Le sue opere sono cosí difficilmente accessibili da mancare del tutto nel catalogo a stampa della Biblioteca Nazionale di Parigi. Il volume dedicato al secolo XVI del *Dictionnaire des Lettres Françaises* gli consacra poco piú di dieci righe. Per avere qualche notizia su di lui bisogna ricorrere a due studi, brevi ed incompleti, pubblicati l'uno a Bonn nel 1871, l'altro a Grenoble nel 1917. Eppure, aprite il suo *De institutione historiae universae et eius cum jurisprudentia conjunctione prolegomenon*, che è del 1561, ed avrete la sorpresa di trovarvi una dettagliata e, per quei tempi, completa storia della storiografia in cui con gli storici antichi sono giudicati molti dei medioevali e quasi tutti i contemporanei, sia italiani che francesi.

François Baudouin anticipa la concezione di una storia universale cara a Jean Bodin. Con una sicurezza senza precedenti, egli afferma la necessità di unire la giurisprudenza alla storia e la storia civile a quella ecclesiastica. Con maggior convinzione di Tiraqueau, egli valuta le antichità francesi perché, volendo

trarre dal passato ogni insegnamento, Baudouin sa che questo insegnamento non è sicuro se per la valutazione di ogni avvenimento non sono utilizzate tutte le testimonianze. Ma, soprattutto, guardando i secoli che gli stanno di fronte con tutti gli autori che li illustrano, il giurista sente la necessità di spiegare gli avvenimenti con il particolare momento sociale in cui si sono venuti formando. E, cosí, egli giunge a non ammirare ciecamente gli antichi, ad annotare molti loro errori, a segnare tutte le ragioni per cui la sua epoca è superiore ai secoli passati. La storia dell'umanità viene dal nostro giurista rappresentata, secondo un'immagine efficace, come un grande fiume che, scendendo a valle da un monte scosceso, nel suo percorso ora si allarga ora si restringe, trova ostacoli, allaga pianure, distrugge foreste, scorre o placido o turbolento, trascina con sé ricchezze e detriti. Su questo fiume unico navigatore esperto è l'uomo che insieme dirige e contempla il procedere delle acque, traendo dalla sua contemplazione nuova esperienza per la navigazione futura. Non manca in questa figurazione il ricorso a un potere soprannaturale e ci sarebbe da stupirsi se mancasse. Ma, pur cosí, come non trovare storicamente significativo che il nostro autore, abbandonata la concezione ciclica, si sforzi di concepire, in modo finalmente sintetico, il movimento evolutivo e progressivo della storia umana?

Ancora in quegli anni, un altro giurista, meditando gli stessi problemi, giungeva a risultati non molto differenti, anche se piú maturi. Fin dal 1559 Jean Bodin nella sua *Oratio* tolosana, proponendosi di valutare il secolo del Rinascimento, aveva dichiarato la sua fede evolutiva accogliendo e sviluppando ancora una volta il concetto della « *translatio studii* ». Tuttavia, soltanto nella *Methodus*, cioè cinque anni dopo François Baudouin, il nostro giurista raggiunge la profonda originalità del suo pensiero. Che per giungervi egli sia partito dalla meditazione della concezione ciclica della storia raffigurata nella profezia di Daniele, pare a me estremamente significativo. Tanto quella concezione era ancora presente nella cultura che doveva essere teoricamente confutata quando la realtà l'aveva smentita non una, ma mille volte.

Partendo, adunque, dalla critica della teoria ciclica quale era difesa dalla storiografia protestante del suo tempo, Bodin arricchisce di nuove argomentazioni la sicurezza della superiorità dei mo-

derni sugli antichi (*Methodus*, cap. VII). La successione dei secoli d'oro, d'argento, di bronzo e di ferro gli sembra insostenibile. L'età antica, paragonata al suo tempo, gli pare ferrea e non aurea. La vita sociale degli uomini primitivi, le loro leggi, i loro costumi sono giudicati dallo storico degni di una civiltà di selvaggi, non di civili. Peraltro, la stessa idea di decadenza che è il fondamento di quella teoria pare smentita dalla realtà storica. Se l'umanità fosse sempre venuta peggiorando, il mondo sarebbe giunto a tale crudeltà di costumi e a tale abbondanza di vizi che la vita in comune sarebbe impossibile. La verità è che la natura umana non è per nulla peggiorata. Ai Catoni, ai Fabrizi, ai Camilli altrettanti eroi possono essere offerti a confronto dai tempi moderni. Carlo Magno non è meno illustre di Alessandro e la pietà di Augusto è di molto inferiore alla santità di Luigi IX. A questo re nessun principe dell'antichità può essere paragonato.

Non diversa è la conclusione a cui arriva Bodin paragonando anche la cultura antica con quella dei moderni. Dopo di aver ricordato le principali tappe dello sviluppo degli studi dall'antichità al suo tempo, egli giunge a sintetizzare felicemente il suo pensiero osservando che l'intelligenza umana è un campo sempre piú fecondo quanto piú è lavorato. Cosí il nostro studioso concilia le esigenze, ben presenti alla sua mente, delle due concezioni della storia che la tradizione gli offriva. Memore, ad un tempo, dell'insegnamento di Cicerone e di Agostino, egli concepisce una personale filosofia della storia in cui le vicende umane sono viste come una graduale ascensione in spirale verso la conquista della verità. Se la dimostrazione è tutta fatta con elementi tradizionali, la sintesi è cosí felice che da sola essa fa comprendere come Pierre Bayle abbia potuto giudicare Bodin uno dei pensatori piú importanti del suo secolo.

* * *

In verità, non mi par dubbio che questo sia il punto piú alto cui giunse la cultura della Francia nella seconda metà del Cinquecento. In non piú di trent'anni, per la congiunzione favorevole d'influenze diverse e di personali ripensamenti, con la fusione di tutte le tendenze operose di una civiltà in grande sviluppo, l'interpretazione fondamentale del destino umano acqui-

stava, oltralpe, una direzione del tutto nuova. Tanto nuova fu questa direzione che non mi pare esagerato pensare che nel passaggio dalla concezione ciclica della storia a quella evolutiva si debba vedere uno dei modi con cui la cultura francese, rinnovandosi, affermò quelle caratteristiche dalle quali dovevano trarre la loro origine non pochi aspetti della cultura moderna. Di un pensiero maturato nei piú importanti decenni del secolo XVI il piú significativo rappresentante è Jean Bodin e, per questo motivo, lo storico merita di essere considerato una delle menti piú alte del Rinascimento francese. Con la sua fede nell'avvenire egli è tutto rivolto verso il nostro mondo in una maniera ben piú sicura del suo contemporaneo Montaigne, troppo limitato nel circolo chiuso del suo relativismo storico.

Per aver percorso con dannoso esclusivismo la via che conduce al solitario pensatore di Bordeaux, gli studiosi fino ad oggi si sono preclusi la possibilità di offrire soddisfacenti spiegazioni dell'originalità storica del Rinascimento francese. Piú promettenti risultati essi potranno raggiungere quando sarà illustrato l'aspetto vigoroso e moderno di una cultura che, legata per troppo tempo al passato, svelò se stessa nei pochi decenni in cui al passato decise di voltare le spalle. È una via ancora poco sfruttata che qui ho sommariamente tracciato, in attesa che ad essa siano dedicate piú ampie ricerche.

CAPITOLO SECONDO

I CONTRIBUTI DELLA CULTURA VENETA ALLO SVILUPPO DEL RINASCIMENTO FRANCESE

« *Theatrum totius Italiae splendidissimum* »: cosí la civiltà veneziana è definita da Erasmo nel 1533, quando l'alunno migliore del primo Umanesimo francese, non senza nostalgia, ripensa al suo soggiorno, ormai lontano, presso Aldo Manuzio. La definizione erasmiana pare a me del tutto degna della Venezia del Rinascimento. Per quanto suggerisce e sintetizza essa, debitamente ed esaurientemente commentata, potrebbe assolvere da sola al còmpito d'illustrare, nel breve sviluppo di una meditata sintesi, il significato storico dei rapporti culturali che, durante i gloriosi decenni del Rinascimento, intercorsero tra Venezia e la Francia. In verità, per quanto frequenti e mutevoli, singolari ed intricati siano stati i rapporti tra i centri culturali italiani e francesi del secolo rinascimentale, quelli sviluppati per alcuni decenni laboriosi dai piú vari e meno prevedibili interessi tra Venezia e la Francia, meglio di tutti offrono allo storico una messe se altra mai utile per una convincente valutazione storica. Risalendo dai decenni del Trecento e del Quattrocento, ben piú austeri e tanto meno prodighi, si ha netta l'impressione di trovarsi di fronte ad uno scrigno di gioielli per magico incanto diventati finalmente accessibili. Rimane, soltanto, l'imbarazzo della scelta.

In un precedente capitolo, nel tracciare i rapporti intercorsi tra Venezia e la Francia durante i secoli XIV e XV, lo storico, per la pazienza impiegata nel tessere la sua tela, avrebbe meritato, secondo il suggerimento di Diego Valeri, di essere paragonato a Penelope. Ma ora, per il nuovo còmpito, non certo alla regina

di Itaca, ma al suo re domanda di essere paragonato lo storico. Non diversamente da Ulisse, egli deve chiudere le orecchie con pronta cera per trascurare le voci armoniose di quante Sirene dalle isole incantate della laguna ricordano l'eco durevole suscitata oltre i monti, e non soltanto in Parigi, ma per tutta la Francia, da Lione a Tolosa, da Montpellier a Poitiers, da quanto di unico nell'originalità dell'arte, di nuovo nella nobiltà del pensiero, di sicuro nell'intuizione politica, venne insegnato in quegli anni dalla civiltà veneziana ai popoli ammirati di tutta l'Europa.

Fra tanti richiami, per non smarrire il porto di una valutazione sicura e convincente, lo storico è costretto a compiere una scelta oculata degli uomini piú importanti, delle piú vere testimonianze, delle opere meno comuni fra i molti personaggi, le note ed ignote testimonianze, le numerose opere con tanta generosità offerte dalle fitte ricerche sulla storia veneziana del Rinascimento. Pertanto, volendo conquistare la prospettiva migliore, mi propongo di sviluppare in questo capitolo successivamente tre fondamentali argomenti fra loro strettamente connessi e complementari. In primo luogo, ricorderò i motivi politici e culturali che nel Cinquecento aumentarono di tanto i contributi della civiltà veneta allo sviluppo del Rinascimento francese; in secondo luogo, illustrerò come sul piano generale della storia delle idee questo contributo si riassuma nella progressiva assimilazione francese del razionalismo padovano; da ultimo, dedicherò una particolare analisi ai modi troppo trascurati secondo i quali la storiografia francese del Cinquecento partecipò alla formazione e alla diffusione del mitico prestigio della Repubblica di San Marco.

* * *

1. - Capitale per i rapporti che ci interessano è l'anno 1508. Siamo nel periodo cruciale della lega di Cambrai, quando Luigi XII riesce ad isolare la potenza veneziana con una alleanza benedetta da Giulio II e voluta da Massimiliano d'Austria, da Ferdinando d'Aragona, anche dal re inglese. Come già per il passato, e sempre per il futuro, Venezia rappresenta per la Francia la porta sull'Oriente affascinante ed infido; la porta che si vuole ermeticamente sbarrata contro i Turchi, ma che felici eventi hanno ormai spalan-

cato su tutti i profumi della Grecia antica. L'incanto di una civiltà riconquistata è svelato dagli umanisti veneti agli studenti parigini proprio negli anni in cui contro Venezia i Francesi rivolgono lo stesso convinto e tenace odio alimentato da secoli contro i Turchi. Nel giugno di quel fatidico 1508 giunge a Parigi, per insegnarvi il greco, Girolamo Aleandro; nel settembre Erasmo, ancora a Venezia, pubblica presso Aldo la seconda edizione piú completa degli *Adagia.* In Europa i frutti della pace sono sempre maturati fra le spine della guerra. Adunque, per meglio valutare i frutti, incomincerò ad elencare le spine.

Ben considerando le correnti d'idee che percorrono il fondo della cultura francese del Rinascimento, è facile osservare come, diversamente da ogni preconcetto, non l'inattesa scoperta dell'America tenne desta per decenni l'opinione pubblica francese, ma l'incombente pericolo di un'invasione musulmana. Per un testo dedicato al fortunato viaggio di Colombo, almeno dieci testi segnalano e deprecano il pericolo turco. Lo stesso Lefèvre d'Étaples, che ci ha fornito uno dei primi testi inneggianti alla scoperta dell'America, a tal punto rappresenta una diffusa opinione che, anche dopo la battaglia di Agnadello, egli continua a dirsi persuaso essere la crociata l'unico scopo finale dell'impresa italiana del suo re. Proprio nel 1509 quell'ammirevole illuso pubblica a Parigi due opere di netta intonazione antimusulmana, l'una di Riccardo da Monte di Croce e l'altra di uno scrittore anonimo che per anni aveva conosciuto e sofferto presso i Turchi una dolorosa prigionia. Nella realtà dei fatti non c'è dubbio che persino l'informato ed attento Lefèvre d'Étaples è vittima di una propaganda voluta e bene orchestrata dal re francese. Propaganda cosí abile che, messi in un solo sacco Veneziani e Turchi, numerose opere vennero sollecitate in quegli anni per giustificare la guerra di Luigi XII contro Venezia e per vantare uno scopo spirituale che la calcolata impresa era ben lungi dal possedere.

In quel tempo si posero al servizio del re Pierre Gringore e Claude de Seyssel, Jean d'Autun e Jean Marot, con non minore sollecitudine anche Jean Lemaire de Belges. Chi voglia conoscere di quali giudizi siano stati gratificati i Veneziani in quegli anni, scorra anche rapidamente quelle opere dimenticate ed avrà modo di soddisfare abbondantemente la sua curiosità. *L'Entreprise de*

Venise (1508) di Gringore, *La victoire du Roi contre les Vénitiens* (1508) di Seyssel, *L'Epistre du Roi à Hector de Troie* (1511) di Lemaire de Belges rappresentano esempi significativi del modo energico con il quale la monarchia francese, nel progressivo affermarsi della sua sovranità assoluta, veniva asservendo, e quasi direi incatenando, al suo servizio la cultura. Tappa significativa di un processo storico sviluppatosi durante due secoli, queste opere preparano e giustificano il nazionalismo sempre eccessivo che guiderà l'attività degli artisti protetti da Francesco I e da Enrico II. Per altro, come le violente manifestazioni polemiche precedenti e seguenti, anche questi scritti politici in verso e in prosa degli ultimi « *Rhétoriqueurs* » dimostrano chiaramente quanto vivo fosse il contrasto che, per ogni occasione, da Jean de Hesdin, l'oppositore del Petrarca, a Estienne Pasquier, cosí fieramente avverso agli storici veneziani, verrà segnato dalle successive generazioni dei letterati francesi contro ogni espressione, non soltanto veneziana ma italiana, dell'Umanesimo e del Rinascimento.

Tuttavia, non deve essere taciuto che questi scritti polemici almeno un onore rendono a Venezia. Tra tanti giudizi negativi e non pochi insulti, onestà vuole che si sottolinei il piano umanistico utilizzato di proposito dalla polemica antiveneziana dei « *Rhétoriqueurs* ». Fra quante funzioni politiche si è imposto l'Umanesimo francese, indubbiamente questa è la peggiore o forse la piú primitiva. Ma esiste e come tale deve essere ricordata almeno per la sua curiosa singolarità.

Adunque, Jean Lemaire de Belges e, al suo seguito, Jean d'Autun e Pierre Gringore, non altrimenti giustificano la guerra di Luigi XII contro Venezia se non come il dovere imposto da una vendetta storica che nel racconto omerico denunzia la sua vera origine. La medioevale leggenda dell'origine troiana dei Franchi trova qui una delle sue ultime applicazioni storiche. Francus, l'eroe scampato alla distruzione di Troia, per eseguire il provvidenziale disegno di fondare la dinastia dei re francesi, esce nuovamente dalla leggenda e scrive lettere a Luigi XII, consiglia il suo discendente, soprattutto lo sprona a combattere e a vincere i rappresentanti di coloro che al magnanimo eroe tolsero la gloria di una patria e la gioia di una città. Già nelle sue *Illustrations de Gaule et Singularitez de Troie*, Jean Lemaire de Belges aveva tranquilla-

mente sostenuto la veridicità storica di una secolare discendenza. Ma, ora, per motivi polemici egli giunge anche alla identificazione dei Veneziani con i Greci e con i Turchi e, per amore di patria, enumera tutta una serie di misfatti che difficilmente i Veneziani e i Greci e i Turchi avrebbero saputo riconoscere.

A mio giudizio, il fatto singolare non è nella mistificazione storica, ma nella volontà di formulare, utilizzando la tradizione umanistica, un contrasto di natura puramente politica. Vedremo che altre manifestazioni della Francia di quegli anni non rivelano una diversa preoccupazione. *A tout seigneur, tout honneur*: con la repubblica di San Marco il re di Francia vuol trattare su di un piano di assoluta parità. Ai suoi letterati egli affida il còmpito di far brillare tutti i quarti dell'antica nobiltà della sua stirpe.

Piú confortanti, perché piú concreti, i frutti della pace. In una lettera ad Aldo Manuzio, Girolamo Aleandro ci informa della amichevole accoglienza ricevuta dagli amici parigini. Guillaume Budé guida i primi passi, non sempre cauti, del nuovo professore di greco. Preziosi consigli formula, pure, Lefèvre d'Étaples, preoccupato di temperare le prime negative impressioni che l'umanista annota, e non tace, sulla cultura parigina.

Per chi era vissuto nella operosa fucina del Manuzio, indubbiamente la tipografia greca di Gilles de Gourmont non poteva sembrare che inadeguata al suo còmpito. Né diverso doveva essere il giudizio sul lavoro tipografico di Tissard. Ben si comprende, pertanto, che lo zelante professore si preoccupasse di ricevere i libri con i quali Aldo aveva accompagnato il viaggio dell'allievo « *in partibus infidelium* ». Ma le casse non arrivavano mai e, quando finalmente arrivarono, i Parigini trovarono il prezzo dei libri veneziani troppo caro. Fu, questa, la prima delusione dell'Aleandro, da allora convinto che i suoi allievi « *non curano altro che spender poco* ». La seconda delusione, sempre economica, lo toccò anche piú da vicino. È facile credere che non tanto per apostolato umanistico l'Aleandro avesse intrapreso il viaggio oltre i monti. Giunto sul posto, come ogni emigrato di tutti i tempi, anche al nostro umanista toccò l'unica sorte sicura: alle facili illusioni si sostituí una realtà penosa. Budé gli aveva fatto sperare molti allievi di buona condizione sociale; ed alcuni, in verità, erano pur venuti al nuovo corso di greco.

Ma il numero non era sufficiente per accontentare i sogni di rapida ricchezza formulati dalla fantasia del giovane professore. Aleandro dovette scendere a studenti comuni, battere il passo, forse ridursi alle ristrettezze di ogni inizio di carriera. Nulla sappiamo di certo. Possiamo soltanto supporre quanto lascia intendere questa riflessione tanto ingenua quanto commovente. « *In questa terra* [cioè, in Francia] », annunzia Aleandro al Manuzio, « *sono tanto usi a pagar li maestri a soldi che li aggrava dar denari cosí in libri come in maestri di greco* ». Come stupirsi? Non certo poteva stupirsi il nobile Aldo che ad un amico scriveva con tutta coscienza di non aver mai vissuto, per oltre sette anni, un'ora di sicuro riposo (« *me post septem ferme annos ne horam quidem solidae habuisse quietis* »). Per lo sfogo del nuovo maestro parigino di greco resta valido il commento che il Summonte aggiungeva alla confidenza di Aldo: « *Cosí bisogna pur fare chi vuole fare cosa buona et havere honore* ».

Fedele all'alta spiritualità imparata presso Aldo Manuzio, bisogna credere che Girolamo Aleandro, superate le prime difficoltà, si risolvesse ad attuare in Parigi non soltanto buone, ma ottime cose se è vero che i riconoscimenti non tardarono e neppure gli onori.

Una lettera del 2 aprile 1509 di Michele Hummelberg a Beatus Rhenanus testimonia come l'umanista veneto, ormai superate le prime difficoltà, avesse acquistato tale fama da trasformare in un avvenimento mondano l'inizio dei suoi corsi. Quando, nell'ottobre di quello stesso anno, egli sale in cattedra per commentare Plutarco, i pochi allievi delle prime lezioni sono ormai diventati una folla. Una folla che il principe degli editori regalmente introduce dalla porta veneziana tra i grandi della civiltà greca.

In verità, quali libri Aleandro richiede alla tipografia di Aldo Manuzio per diffonderli fra i suoi studenti parigini? Dalla lista redatta con precisione nella famosa lettera scambiata fra i due amici nel luglio del 1508, appare chiaramente che i manuali utilizzati dall'insegnante erano la grammatica greca di Costantino Lascaris (e ne ordina ben dodici copie) e il dizionario di Aldo. Del dizionario Aleandro ordina sei copie che non devono sembrare molte appena si confronti questa ordinazione parigina con quella giunta contemporaneamente al Manuzio dalla Polonia, dove dello stesso dizio-

nario si richiedevano ben cento copie. Le proporzioni diventano evidenti quando si ponga sul giusto piano europeo questa vasta circolazione della cultura umanistica. Anche la richiesta fatta da Aleandro di sei copie della edizione aldina di Luciano, dei volumi terzo e quarto della grande edizione di Aristotele, infine, dell'edizione di Aristofane segnano un interesse che non può essere giudicato né eccezionale né unico.

Volendo, a buon diritto, imporre una valutazione europea della corrente greca che, per merito del Manuzio e dell'Aleandro, da Venezia giunge a Parigi, di veramente concreto rimane il progresso culturale segnato da questa splendida prova di maturità fornita dagli umanisti francesi. Ormai sono lontani i frettolosi insegnamenti del Tifernate, quelli interessati di Giorgio Ermonimo, anche quelli troppo esclusivi di Giovanni Lascaris. Con Aleandro gli studi umanistici acquistano in Francia dignità scientifica e capacità divulgativa; non sono piú ridotti al semplice studio della lingua. Attraverso questa, essi mirano alla conquista di una civiltà. Aggiungerò che, grazie al parallelo insegnamento del latino e dell'ebraico, essi servono a diffondere concetti filologici cari a Lefèvre non meno che ad Erasmo e caratterizzano, nel modo piú originale e già da questi anni fondamentali, tutto l'ulteriore sviluppo del Rinascimento francese.

Dell'utilità della sua opera Aleandro era pienamente cosciente. Egli stesso ci informa del successo delle sue lezioni quando, dopo alcuni mesi passati ad Orléans per evitare la peste, ritornò a Parigi per l'anno scolastico 1511-12. Fissata la sua nuova dimora al collegio de la Marche, l'umanista ebbe la gradita sorpresa di notare che, per merito suo, i venticinque studenti interni del collegio erano diventati centoquaranta. Quando, il 30 luglio di quello stesso anno, l'umanista riprende le sue lezioni e legge Ausonio, gli uditori sono a tal punto numerosi che il collegio non può contenerli. Ad ascoltarlo si è data convegno la parte piú eletta dei Parigini. Medici e teologi, uomini d'arme e di diritto, tutti hanno voluto essere presenti a quella festa della cultura. L'interesse è cosí vivo che, dopo due ore, nessuno dà segni di stanchezza. Queste informazioni ci vengono direttamente da Aleandro ed è legittimo pensare che l'interessato eccedesse nella compiacenza e nella vanità. Ma come credere che Gio-

vanni Kierher fosse altrettanto compiacente e vanitoso quando testimonia della stessa folla di ascoltatori (« *diceres exercitui numerosissimo persimilem esse* »), della loro preparazione culturale (« *clarissimi viri* »), del loro ammirato interesse (« *tanta omnium approbatione et plausu* »)? Certamente erano tempi fortunati quelli in cui un maestro di greco poteva attrarre l'attenzione della parte piú eletta di una città. Tuttavia, quei tempi non erano singolari piú di quelli che videro i giovani riunirsi attorno a Concetto Marchesi o a Giorgio Pasquali. Sempre, quando dal certo si giunge al vero e questo si fa brillare in tutta la sua autenticità, gli uomini seguono l'appassionato incantatore e nessuna mente rifiuta una gioia che è nobile e rara.

Il giovane Aleandro doveva possedere le rare qualità dell'incantatore appassionato, ma aveva pure il grande merito di non possedere soltanto quelle. Colui che sarà abile negoziatore alla Dieta di Worms ed ascoltato nunzio presso Francesco I, doveva eccellere anche per particolari qualità pratiche se, negli anni della sua fortunata attività parigina, seppe rapidamente salire ai piú alti gradi accademici. Nel marzo 1513 l'umanista, già rettore del collegio dei Lombardi e poeta laureato, viene nominato rettore dell'Università di Parigi. Se la carica era insigne, non meno sorprendente era il modo con cui essa era stata attribuita. Non soltanto Aleandro venne eletto all'unanimità; per la sua elezione fu anche derogata una norma del regolamento che imponeva al candidato di aver conseguito il dottorato in Sorbona da almeno un anno. Aggiungerò un'altra singolarità sottolineata dal decreto di nomina. Aleandro fu il primo veneto che conseguí la piú alta carica della Sorbona dopo Marsilio da Padova. Tra l'uno e l'altro rettore trascorrono esattamente duecento anni (1312-1513). Tutti quegli anni erano stati necessari alla cultura veneta, mai dimenticata a Parigi, per trasformare il primo Umanesimo di Albertino Mussato e di Lovato Lovati nel pieno Rinascimento del Manuzio e del Bembo.

Una leggenda, ormai sfatata, ha diffuso per secoli la notizia che Aleandro fosse andato a Parigi per invito di Luigi XII. Di vero nella notizia vi è soltanto l'amicizia che il re coltivò per l'umanista, quando la fama delle lezioni in Sorbona giunse alla corte. Tuttavia, anche più esatta mi pare la seguente realtà. Rivolta verso la Repubblica di San Marco da contrastati interessi politici,

l'attività del re francese dovette subirne sempre il fascino se, per quanto confermano non poche testimonianze, egli in ogni occasione seppe rendere onore ai migliori rappresentanti della cultura veneta.

Dei successi parigini dei tre amici che accompagnarono Aleandro in Francia, allo stato attuale delle ricerche, non saprei dire molto. Basterà, per ora, ricordare i nomi di Maffeo Lioni, Leonardo Venier e Lodovico Braga. Ma non credo lecito trascurare che, negli anni in cui Aleandro insegna a Parigi, furono attivi almeno altri tre illustri rappresentanti della cultura veneta. Paolo Emilio, che seppe giungere all'alta carica di istoriografo reale, è troppo noto per pretendere un ulteriore elogio. Ma un particolare ricordo attendono fra' Giovanni Giocondo da Verona e Marco Dandolo. Per fra' Giocondo non credo eccessivo affermare che, abile architetto ed appassionato filologo, egli fu una delle personalità italiane piú onorate alla corte francese di Luigi XII. Invitato a Parigi con l'incarico di sovraintendere alla ricostruzione del ponte di Notre-Dame crollato nel novembre del 1499, egli si fece súbito stimare dagli umanisti con inattese quanto apprezzate lezioni su Vitruvio. A queste lezioni partecipò Lefèvre d'Etaples in persona secondo ricorda una rapida pagina della *Logica* del nostro umanista. Anche Budé fu tra gli allievi di fra' Giocondo che dal severo umanista viene ricordato nelle *Annotationes in Pandectas* quale « *praeceptor eximius* » e « *homo antiquitatis peritissimus* ». Al talento filologico del collega italiano Budé attribuisce, pure, la fortuna di aver letto la raccolta completa delle lettere di Plinio. Inoltre, sappiamo che, durante il soggiorno parigino, il laborioso architetto seppe trovare il tempo di collazionare sui manoscritti pazientemente rintracciati nelle biblioteche il testo di Nonio. Testimonianze, queste, che confermano quanto il Veronese avesse saputo usufruire dell'atmosfera « italianizzante » che i piú frequenti contatti con la cultura veneta e fiorentina avevano opportunamente diffuso in Parigi.

Ancora piú dimenticata è la figura di Marco Dandolo. Ma è un torto che la storia fa a se stessa, piú ancora che al nobile personaggio. Figlio del senatore Andrea Dandolo, Marco aveva già una lunga esperienza diplomatica acquistata in Polonia, a Roma, in Francia quando cadde prigioniero delle truppe francesi durante

la difesa di Brescia del 1509. Condotto a Milano e, poi, in Francia, vi restò anche dopo la pace del 1513 ed assurse alla carica di ambasciatore veneto su domanda dello stesso Luigi XII. Due notizie mi sembrano illuminare da due parti opposte la personalità del Dandolo. Nel 1514 una sua raccolta di poesie religiose viene pubblicata da Josse Bade su consiglio di Lefèvre d'Etaples. Alla battaglia di Marignano il nostro diplomatico è al fianco di Francesco I. Piú che mai, in quegli anni, i frutti della pace si mescolano alle spine della guerra.

* * *

2. - Il diplomatico veneto che troviamo al fianco di Francesco I alla battaglia di Marignano è un simbolo se altro mai significativo. Negli anni attorno al 1515 fra i partiti opposti i rapporti culturali non sono per nulla interrotti. Fra le maglie di una larga catena incominciano a passare sempre piú frequenti gli studenti francesi diretti a Padova. In proposito, e per un argomento tanto appassionante, i risultati delle ricerche di Émile Picot e di Biagio Brugi, a cinquant'anni di distanza, non sono stati ancora smentiti. E, in primo luogo, sono rimaste intatte le cifre che i benemeriti studiosi hanno saputo presentare ed abilmente commentare.

Adunque, dai registri d'immatricolazione della Facoltà di Giurisprudenza che sola li ha conservati, risulta che a Padova nel 1524 studiavano già venti studenti francesi. Ventitré se ne contano nel '36, venticinque nel '38, quaranta nel '39. Nel '41 è raggiunta la bella cifra di ottanta presenze. Ma si tratta di cifre che peccano certamente per difetto. L'afflusso era incominciato prima del '24, già negli anni di Marignano e non soltanto per i giuristi. Negli anni seguenti esso diventò cosí notevole che a Padova i Francesi si divisero in due « *nationes* », i « *Burgundi* » e i « *Provinciales* », creando una biblioteca, una cassa sociale e le consuete opere di assistenza generale.

Oltre le cifre, sono anche piú eloquenti i nomi di alcuni di quegli studenti. Nel 1516 studia a Padova Christophe de Longueil, il ben noto umanista di famiglia belga e di educazione francese. Nel '19 lo stesso Longueil, ritornato a Padova come professore, conta fra i suoi allievi, insieme a Guy Breslay, anche Jean Budé, nipote del grande umanista. Da Tolosa uno dei primi a pas-

sare a Padova, verso il 1520, è Jean de Boyssonné seguito, qualche anno dopo, da Pierre Bunel che della cultura padovana sarà uno dei piú efficaci divulgatori. Bunel è seguito da Arnaud du Ferrier che a Padova acquisterà, con il titolo di dottore, quella scienza che lo renderà l'amato maestro di Cujas. Un altro dei grandi padovani è Etienne Dolet. Durante i tre anni del suo soggiorno, prima di passare all'ambasciata francese di Venezia come segretario di Jean de Langeac, l'umanista martire riunirà attorno a sé non pochi francesi come Jean de Maumont, il fedele discepolo di Danès, Jean de Montluc, Antoine Arlier, l'umanista di Nîmes, Charles Estienne, l'editore. Verso il '30 sono a Padova anche Guillaume Scève, il fratello del poeta, Christophe Richier, futuro cortigiano di Francesco I, Pierre de Pascal a tal punto « italianizzato » dal suo soggiorno padovano da scrivere in una lettera ad un amico di sentirsi completamente trasformato (« *tu me non Gallum agnosceres, sed totum Italum judicares* »).

Quali relazioni culturali abbiano intrecciato questi studenti e i molti altri che, per brevità, trascuro; quali ricordi abbiano lasciato nelle loro menti le lezioni di maestri sinceramente ammirati; fino a qual punto la loro attività di scrittori e di pensatori sia stata segnata per sempre da una influenza determinante non credo il caso di sottolineare in modo particolare. A queste curiosità risponde ancora con frutto la ben nota opera di Henri Busson, sempre valida anche se presenta ricerche compiute cinquant'anni or sono. Piuttosto, al fine di rendere piú convincente il panorama che sto tracciando, credo utile precisare l'importanza storica di questa influenza padovana sull'ulteriore sviluppo del Rinascimento francese.

Fra le grandi novità che, nel rapido giro di non molti anni, mutarono completamente il senso di una cultura e il valore di una civiltà pur già in rapida evoluzione, una soprattutto dovette produrre sui contemporanei effetti piú profondi di quanto noi, ora, siamo soliti immaginare. A mio avviso tale novità non è rappresentata dall'invenzione della stampa, neppure dalla scoperta dell'America, neanche dai numerosi progressi compiuti in quel tempo da ogni disciplina scientifica. Non dimentico che uno storico della medicina paragona la scoperta nell'orecchio umano della tromba di Eustachio al viaggio di Magellano. Tuttavia, si può dire che

una notizia, pur cosí rivoluzionaria, non turbò il sonno di un solo contemporaneo del grande medico. Non altrettanto oserei dire di certe idee dei maestri padovani. Con certezza esse turbarono molte coscienze e non poche prospettive inattese aprirono alle menti piú pensose.

A mio giudizio, le idee piú sconvolgenti non furono quelle piú dibattute. Nel *De immortalitate animae*, Pomponazzi, il piú grande dei « Padovani », sosteneva che l'immortalità dell'anima non può essere razionalmente confermata. La dimostrazione era rigorosa, ma non nuova. Il problema, variamente risolto da secoli, era uno dei piú tradizionali. Non tradizionale, invece, e presentata in modo veramente sconcertante, era la dimostrazione filologica che Aristotele non aveva mai sostenuto l'immortalità. Per i contemporanei molto meno sconcertante era la prova che Seneca – il supposto corrispondente di San Paolo – aveva chiaramente sostenuto la mortalità dell'anima e che della stessa idea erano molti antichi, non soltanto Omero e Simonide, ma Ippocrate, Galeno, Alessandro d'Afrodisia. Un'onesta preoccupazione tratteneva Pomponazzi dall'insegnare che questi antichi avessero ragione. Il filosofo dichiarava semplicemente di voler interpretare con assoluta fedeltà Aristotele e di non credere che la ragione umana abbia la capacità di risolvere da sola il tanto dibattuto problema. Ma, impostata cosí la dimostrazione, come non vedere che il trionfo andava non al sillogismo, ma alla filologia? Grazie ad una arditezza veramente esemplare Aristotele veniva ricongiunto alla sua verità. Sottraendolo alle interpretazioni degli scolastici, l'umanistico senso della storia ridava al pensatore il suo pensiero. Finalmente il grande maestro riacquistava la sua voce; quella voce che già Lefèvre era venuto a cercare a Padova, che Budé si era proposto di ritrovare con il metodo di Ermolao, che Erasmo sperava di dare anche alle parole del Cristo. L'operazione non era di poco conto e ben si comprende che abbia turbato il sonno dei piú pensosi Francesi convenuti in Padova.

Tuttavia, il nuovo senso della storia faceva compiere un altro passo importante ai « Padovani » di Francia. Se Aristotele era incerto sui problemi capitali, se il suo insegnamento non era infallibile, se con lui molti maestri dell'antichità erano veramente dei « pagani » e dei « pagani » che diffondevano l'errore, il loro magi-

stero poteva essere messo in dubbio, le loro opere potevano essere discusse e, persino, rifiutate. Gran passo, in verità, quello che scopriva i moderni superiori agli antichi. Passo capitale che autorizzava ogni orgogliosa arditezza. Sconvolta la maestosa dignità degli antichi, negato il loro primato, i moderni scoprivano che il vero è figlio del tempo. Ai moderni, adunque, competeva l'antichità e il prestigio che i prestigiosi antichi avevano ormai definitivamente perduto.

Tuttavia, quando troviamo queste idee nei testi dei « Padovani » di Francia e nei loro seguaci – penso non soltanto a Dolet e a Rabelais, ma a Jean Fernel; non soltanto a Montaigne e a Bodin, ma a Pierre de La Ramée – veramente possiamo dire che sono tutte idee di pura origine padovana?

La risposta negativa a questa domanda limita non poco la tesi del Busson. Allo stato attuale degli studi non soltanto è vero quello che all'insigne studioso oppose Lucien Febvre. Se è errato definire tutto il Cinquecento francese un secolo scettico e prettamente razionalista, un altro errore è voler dimostrare che una simile generale atmosfera tragga la sua origine dall'insegnamento dei maestri padovani e dalla diffusione delle loro idee nei piú diversi centri culturali francesi. La vecchia tesi del Renan che la rinascita del razionalismo dipenda dalla rinascita dell'averroismo dimostra tutti i suoi limiti appena si tenga presente lo sviluppo interno del pensiero francese del Trecento e del Quattrocento. Per poco che si voglia considerare lo sviluppo recente della storiografia è facile comprendere che, anche in questo caso, gli storici romantici furono costretti a postulare l'origine italiana di un fatto culturale francese soltanto perché convinti che nella stessa Francia non si potessero trovare i naturali precedenti. Postulato astrattamente tra la cultura medioevale e quella del Rinascimento un intiero secolo d'intervallo e di rottura, il Quattrocento, logicamente dalla morte non si poteva far derivare la vita. Ma appena lo schema romantico venne rifiutato, fu facile indicare nella stessa Francia una vitalità di uomini e di opere capaci di giustificare pienamente i fenomeni culturali del Cinquecento. Senza dover fissare nei centri culturali italiani origini che la storia non conferma, appare evidente per testimonianze ben piú concrete che in Italia e, per quanto ci interessa, a Padova, non di altri problemi i Francesi cercarono la solu-

zione se non di quelli che l'evoluzione lenta della loro cultura era venuta maturando. Anche a Padova, non diversamente da quanto avvenne a Firenze con i neoplatonici, i giovani Francesi scesero preparati nella mente e nel cuore ad assimilare le nuove soluzioni di problemi che ben conoscevano. Infatti, non altri erano i problemi già posti, discussi ed anche diversamente risolti nelle università di Parigi e di Tolosa, di Poitiers e di Montpellier.

Scendevano a Padova quei giovani Francesi e, nel giro di pochi mesi, si dichiaravano trasformati. Certamente agivano su di loro l'alto livello dell'insegnamento universitario, la libertà con la quale era professato, le prospettive nuove che i maestri indicavano con le loro novità sovente audaci, con le resistenze dichiarate, anche con le dure polemiche. Le coscienze erano educate da un'atmosfera singolare; quell'atmosfera che Germain Brice, diventato confessore reale, canonico di Notre-Dame, poeta latino ammirato, rimpiange in una lettera del 1530. L'umanista a tal punto si dichiara legato a Padova da giudicare i giorni piú belli della sua vita quelli passati a contatto con uomini ricordati per la nobiltà dell'ingegno ed il rigore dei costumi. Un secolo piú tardi rimpiangerà ancora la stessa atmosfera Gabriel Naudé quando sullo studio padovano e, in generale, su Padova scriverà pagine che, a buon diritto, lo hanno fatto definire « *lo Stendhal del Seicento* ».

Doveva esistere in quei decenni fortunati una « impronta » padovana. Appena rientrati in Francia, un elemento comune identificava gli studenti di quella università, li spingeva a riconoscersi, a riunirsi, ad aiutarsi. Era un elemento di distinzione e di garanzia, tale da ben giustificare che gli ambasciatori francesi presso la Repubblica di San Marco scegliessero con particolare cura i propri segretari precisamente fra i « Padovani » di Francia. Mi piace pensare che non altro motivo convinse Jean de Langeac e Lazare de Baïf a scegliere come segretari d'ambasciata rispettivamente Etienne Dolet e Pierre Bunel, « Padovani » se altri mai convinti e qualificati.

Ho già detto che Dolet studiò a Padova durante tre anni. Quando già pensava di rientrare in Francia, dopo la morte dell'amico Simon de Neufville, il giovane appena ventenne era stato scoperto e subito apprezzato dall'ambasciatore Jean de Langeac, che lo convinse a restare al suo fianco a Venezia. Pare che Langeac sia

stato colpito, soprattutto, dalla preparazione umanistica di Dolet; probabilmente il diplomatico intuí quale prezioso aiuto egli avrebbe avuto da quel buon latinista che era Dolet. Certo è che quest'ultimo non lesinò gli elogi piú convinti al suo superiore il quale, per una volta, era anche il suo protettore. La verità è che, fatto esperto da una lunga esperienza diplomatica acquistata in Portogallo, in Polonia e in Ungheria, appena nominato ambasciatore a Venezia nel 1528, Langeac ben comprese quale responsabilità nuova e pesante gli affidava il suo re.

A meglio illustrare quanto ho già detto e quanto ancora dirò, vuole essere sottolineata la particolare importanza che la Francia sempre attribuí, non soltanto negli anni di Commynes, alla sua ambasciata veneziana. Con quella romana era, allora, la sola sede permanente della diplomazia francese; sede che, per la sua particolare posizione geografica, era un palco di proscenio nel teatro veneziano, quanto mai utile per sorvegliare le mosse dei Turchi, per riunire le informazioni da tutti gli stati italiani, per seguire gli sviluppi della stessa potenza veneziana. Potenza, quest'ultima, che negli anni del pieno Rinascimento era ammirata, come ognuno sa, tanto per il suo prestigio politico quanto per la sua eccezionale grandezza culturale. Per un merito che deve essere ampiamente riconosciuto, i Francesi dimostrarono sempre di saper apprezzare di Venezia tanto il prestigio politico quanto la grandezza culturale. Tutti gli ambasciatori francesi succedutisi a Venezia in quei decenni possiedono questa splendida e tanto rara sollecitudine. Da Giovanni Lascaris, mandato a Venezia da Luigi XII in missione temporanea, a Jean de Pins, da Jean de Langeac a Lazare de Baïf, a Georges de Selve, a Guillaume Pellicier, nessuno degli ambasciatori francesi dei decenni rinascimentali dimenticò quanto importante e delicato fosse l'incarico culturale affidatogli dal suo re unitamente alla preminente funzione politica. Jean de Pins e Guillaume Pellicier raccolsero manoscritti greci, Georges de Selve tradusse Plutarco per ordine di Francesco I; tutti, iniziatori di una tradizione che ancora oggi ha rappresentanti illustri, seppero proteggere gli studiosi, avviarono in Francia letterati ed artisti italiani appena ne manifestassero il desiderio, furono al servizio di quanti in qualche modo lavoravano per la cultura. Ma, fra tutti, mediatore esemplare tra la cultura veneta e la Francia fu Lazare de Baïf.

Nominato nel 1529, nell'anno stesso della pace di Cambrai, Baïf giunge a Venezia nel momento in cui il governo della repubblica non ha altra scelta, dice uno storico, che quella dei propri nemici. Il primo dei nemici era il Turco, « *ce grand chien* » come lo definisce nei suoi dispacci l'ambasciatore che, tuttavia, ha il grande merito di non condividere il timore generale che un giorno sfortunato i Musulmani possano approdare alle spiagge dell'Adriatico. Altro nemico è Carlo V, sempre troppo interessato alle città italiane e, poi, Firenze non ancora calma e Milano ed anche le Puglie. All'inizio, l'autore del *De re vestiaria* teme che tutta la sua cultura e tanta ben assimilita filologia non abbiano a nuocergli nel nuovo delicato incarico. Scrive i suoi dubbi ad Erasmo che da Friburgo lo rinfranca e lo ammira perché vive in una città « *praeter alias immensas felicitates, etiam viris eruditissimis ac bibliotecis locupletissimis florentissima* ». Ma Baïf non ha bisogno di tutti questi superlativi per apprezzare Venezia. Presto l'ambiente lo conquista e non tanto per le comodità materiali offerte (trova una casa presso San Marco e annunzia a Parigi: « *Belle rive, belle vue et assez beau jardin* »), quanto per il tono della società in cui vive, per la spiritualità che vi aleggia. Appena rinfrancato scrive in un altro dispaccio la sua soddisfazione di potere testimoniare di persona che « *les gens de lettres ne sont point tant inutiles in rebus gerendis et administrandis* ». Il che in tutti i tempi, per un filologo, anche se ambasciatore, è sempre un'intima soddisfazione.

Nel maggio del 1530 la passione del filologo e gli interessi dell'ambasciatore consigliano Lazare de Baïf a mettersi al fianco Pierre Bunel. Appena trentenne, il fedele discepolo dei « Padovani » ha già fama di solido erudito e di appassionato umanista. Allo storico di quegli anni egli è prezioso, ancor piú che utile, non già per aver fatto conoscere Raymond Sebond al padre di Montaigne o per essere stato una delle teste di turco di Calvino, quanto perché in una troppo trascurata raccolta di lettere egli ci fa fruttuosamente conoscere le reazioni di un umanista francese di fronte ai diversi aspetti della cultura italiana dell'epoca. Difficilmente un ambasciatore poteva trovare miglior addetto culturale. Ne fa fede precisamente una lettera in cui il funzionario descrive nell'intimità studiosa il suo superiore. Interessato al greco e al latino, Bunel ha tutto il

tempo per dedicarsi allo studio della filologia classica. Baïf – oh, stupore! – non lo ostacola, anzi lo esorta e, quando può, partecipa alle discussioni. Dalla comune passione nasce una schietta familiarità e fra i due si stabilisce una fruttuosa consuetudine. Verso sera, quando prima della cena si fanno i soliti quattro passi, Bunel s'impegna a leggere Demostene all'ambasciatore che non vuole trascurare il suo greco. Avviene cosí che, in pochi giorni, sono tradotte ben due orazioni e non già per divertimento, come osserva ammirato Bunel, ma per dimenticare tutti gli affanni della pesante giornata. Quale fortuna sia stata per Bunel un simile ambasciatore chiunque può facilmente immaginare.

La presenza di Lazare de Baïf a Venezia dal 1529 al 1534 rappresentò una fortuna non soltanto per i suoi familiari, ma anche per i suoi amici. In quegli anni il Sadoleto era già in Francia; il Bembo viveva a Padova. La corrispondenza fra i due trovava ostacoli e non era sicura. Gli amici lontani, stretti da rapporti di affettuosa fiducia, non potevano perdere i contatti ed avevano bisogno di chi assicurasse loro la libertà delle confidenze. A chi rivolgersi? A Lazare de Baïf, che mette benevolmente a disposizione il suo corriere diplomatico.

Nell'ottobre del 1529 Michelangelo fugge per ragioni politiche da Firenze e segretamente si rifugia a Venezia. Solleciti informatori avvisano l'ambasciatore della presenza dell'artista in città. Baïf agisce ancora una volta prudentemente, ma súbito concepisce un suo progetto. Con un dispaccio – lo trovate nel ms. fr. 3941 della Biblioteca Nazionale di Parigi – informa il suo re della novità e chiede l'autorizzazione di far fuggire l'artista in Francia. Sarebbe un acquisto impagabile, come quello di Leonardo. Baïf spiega ancora che Michelangelo è ben disposto e che un invito ufficiale da parte del re francese potrebbe deciderlo definitivamente. Francesco I risponde senza indugio, assicurando uno stipendio annuale e un palazzo in Parigi. Ma, a dispetto dell'ambasciatore, Michelangelo non è piú reperibile. Si saprà, in seguito, che Roma, e non la capitale francese, l'avrà conquistato per sempre.

Tanta attività non sfuggí al governo della Repubblica veneziana. Quando Baïf ritornò in Francia nel '34, egli fu accompagnato da un sincero elogio in cui si diceva che quel nobile umanista aveva saputo essere ottimo diplomatico, « *con molta satis-*

factione de ognuno havendosi veramente diportà con quella humanità, gentilezza et dexterità che desiderar si possa da simil pari suo ». Come ricordo di Venezia, Lazare de Baïf si portava in Francia un figlio, « *encore emmaillotté en des paniers* »; un figlio segreto a lui donato da una gentildonna veneziana. È Antoine de Baïf, l'amico di Ronsard, uno dei grandi della Pléiade, il letterato instancabile, il poeta sfortunato, il dono piú bello che Venezia nel suo splendore abbia fatto alla Francia del Rinascimento.

* * *

3. - Al dono generoso come risposero i Francesi? Essi contribuirono a diffondere per l'Europa il mitico prestigio della Repubblica di San Marco.

La storia di questo mito – uno dei piú singolari ed istruttivi, assieme a quello di Ginevra – non è stata ancora fatta. C'è il progetto presentato da Federico Chabod e ci sono i primi contributi, precisi e stimolanti, di Franco Gaeta. Ma quanto simili ricerche siano capaci di fecondi risultati, spero di poter dimostrare nelle pagine seguenti con alcuni testi francesi, fondamentali per l'argomento. Cosí, una prospettiva forse inattesa svilupperà l'ultima parte del trittico nel quale ho creduto utile sintetizzare i rapporti culturali franco-veneti nei decenni del Rinascimento.

Negli anni della Lega di Cambrai i motivi storiografici e letterari che, da decenni, diffondevano per l'Europa la fama di Venezia trovarono nell'isolamento della Repubblica e nella sua eroica resistenza una più sicura forza unificatrice. Allora, i temi che scrittori e politici avevano variamente sviluppato per esaltare o semplicemente spiegare la grandezza veneziana riconobbero nella forza militare nuovi motivi per svilupparsi e diffondersi. Il tema di Venezia-stato-di-libertà, quello di Venezia-sempre-libera, anche quello di Venezia-stato-misto e, persino, quello di Venezia-città-galante; tutti, in varia misura, furono in quel giro di anni ripresi ed ingranditi. Per ognuno di quei temi è facile richiamare almeno un autore francese del Cinquecento. Nella pagina che Montaigne dedica a Venezia nel suo *Journal de voyage* si può dire che prevale proprio il tema di Venezia-città-galante; lo stesso tema domina già nella *épître* che Marot scrive a Renata di Francia quando, nel 1536, ripara nella

terra di San Marco fuggendo da Ferrara. Vedremo come il tema di Venezia-stato-di-libertà sia trattato da Etienne de La Boétie e come gli altri siano al centro delle discussioni di tutti gli storici francesi del Cinquecento. La verità è che, proprio in quegli anni, la mitologia veneziana era stata racchiusa in due manuali che, diffusi in Europa, furono presto letti, commentati ed assimilati anche in Francia. Il trattato *Della repubblica dei Venetiani* di Donato Giannotti, scritto nel 1524, venne pubblicato nel '40; il celebre opuscolo del Contarini, *De magistratibus et republica Venetorum*, scritto nel 1526, fu stampato nel '43 proprio in Parigi. Soprattutto l'opuscolo del Contarini ha il merito, non soltanto di diffondere, ma anche di esaltare il prestigio di Venezia con tutti i motivi del mito ormai affermato. Onde non deve stupire se proprio il Contarini sarà l'autore piú sovente citato a testimonianza dagli storici francesi quando vorranno discutere a favore o contro Venezia.

Aggiungerò, per chiarire opportunamente il significato della disputa franco-veneziana, che anche i Francesi con non minore convinzione e per opposti interessi, si sforzavano di costruire un loro mito. Quasi negli stessi anni in cui la Lega di Cambrai dava nuove ragioni alla mitologia veneziana, piú precisamente fra il 1485 e il 1515, era venuto a maturazione quello sforzo durato decenni con il quale la monarchia francese correva verso l'affermazione della sovranità assoluta. Come è noto, questo sforzo caratterizza, secondo l'Imbart de la Tour, tutta la civiltà francese dei primi secoli moderni. Ma, allora, in pieno clima rinascimentale, l'affermazione suonava come una vittoria. Richiamando la nozione di *imperium*, il diritto romano serviva a preparati giuristi per indebolire la feudalità ed affermare il concetto della sovranità unica, inalienabile e personale. La dottrina che riconosce nel re la vera fonte di ogni autorità sostituisce la dottrina dei diritti e dei doveri reciproci. Se, prima, il patrimonio pubblico era liberamente distribuito dalla generosità del monarca, ora esso diventa inalienabile. Finalmente l'assunzione di tutti i poteri nelle mani del re annulla il riconoscimento di altri poteri, diversi e distinti. Dell'affermazione della sovranità assoluta uno dei piú sicuri assertori è stato proprio un italiano, Andrea Alciato, professore in Avignone e a Bourges. Nei suoi *Paradoxa* (1518), non a caso dedicati al cancelliere Duprat,

il grande giurista, che ebbe tanti seguaci in Francia, diffondeva quella sua concezione del *merum imperium* che, sviluppando una particolare interpretazione del *Digesto*, sosteneva che tutti i poteri, come ogni diritto ed ogni legge, emanano dal principe. Seguivano Alciato Jean Ferrault con i suoi *Insignia Peculiaria Regum Francorum* (1520), Charles de Grassaille con i *Regalium Franciae libri duo* (1538), Guillaume de la Perrière con il suo *Miroir politique* che è del 1555.

Tuttavia, non bisogna trascurare che fra i costruttori della monarchia assoluta esiste, pure, una corrente piú moderata. Quest'ultima riflette la resistenza all'ideologia politica ufficiale; resistenza che pur esisteva e che nel Parlamento e nella Sorbona trovava i suoi migliori sostenitori. Rappresentavano questa corrente, in primo luogo, Claude de Seyssel; poi, Barthélemy de Chasseneuz con il suo *Catalogus Gloriae Mundi* del 1528; Louis Le Roy (*De l'excellence du gouvernement royal*, 1575), e Bernard de Girard (*De l'état et succès des affaires de France*, 1570); finalmente Jean Bodin, la mente piú solida, solida per preparazione e genialità, fra tutti gli storici francesi del Cinquecento. Sono, questi, gli autori che bisogna sfogliare per trovare i migliori contributi offerti dalla cultura della Francia al mito di Venezia.

Aprite per primo Claude de Seyssel. Già nel 1510, quando scrive il suo trattato su *La Victoire du roi contre les Vénitiens*, egli non si limita a tessere l'elogio di Luigi XII. Per quanto nessuno piú di Claude de Seyssel sia stato fedele servitore del suo re, non per questo lo storico, per esaltare la vittoria di Agnadello, tace la grandezza di Venezia. A quella data, e in queste pagine, l'ambasciatore non nasconde la sua sincera ammirazione per la repubblica nemica. Quando, nove anni dopo, Seyssel pubblica la sua ben nota *Monarchie de France*, la stessa ammirazione è soltanto temperata dalla tesi. Tutto impegnato a dimostrare che la monarchia francese è la forma migliore di governo, lo storico, per provare il suo assunto, segue lo schema storiografico classico e paragona fra loro tutte le piú importanti forme di governo. Dopo la costituzione romana, per una logica già tradizionale, anche Seyssel passa a quella dei Veneziani. Naturalmente segnala tutti i difetti della repubblica perché cosí gli è imposto dalla tesi. Ma chi ben osservi, troverà nella rigorosa analisi non poche ammirate concessioni. Seyssel quasi si

duole di dover criticare Venezia. E quando a chiare note ammette la grandezza della repubblica, egli è costretto a pensare che, come tutte le cose grandi, dovrà decadere. Lo storico sembra cercare la malattia che denuncia la non ancora sopraggiunta decadenza e, non trovandola, pensa che, quando apparirà, sarà inguaribile. Poi, si pente di una cosí cattiva profezia ed ammette, a conclusione di queste pagine veneziane, che la costituzione di San Marco è la migliore che egli abbia mai conosciuto. Migliore per la sua stabilità: ecco il tema di Venezia-sempre-libera; migliore per il suo regime aristocratico temperato: ecco il tema di Venezia-stato-misto.

Etienne da La Boétie nel suo celebre *Discours de la Servitude Volontaire* sviluppa come meglio non si potrebbe desiderare il tema di Venezia-stato-di-libertà. Il testo è cosí eloquente che merita di essere completamente tradotto:

« Chi osserverà i Veneziani, un pugno di uomini a tal punto desiderosi di vivere liberamente che il peggiore fra loro non vorrebbe essere il re di tutti; uomini nati e cresciuti a tal guisa da non conoscere altra ambizione se non quella capace di garantire la libertà nel modo migliore e piú sollecito; educati e formati dall'infanzia a non barattare tutta la felicità della terra con la perdita della piú piccola parte della loro libertà; chi osserverà questi uomini e li metterà a confronto con quelli che noi chiamiamo i Grandi Signori [i Turchi], notando come questi ultimi mettano lo scopo della loro vita nella schiavitú, come potrà credere il nostro osservatore che gli uni e gli altri abbiano uno stesso temperamento? Piuttosto è da credere che l'ottimo osservatore giudichi gli uni vivere in una città di uomini e gli altri in un recinto di bestie ».

Bestie per Etienne de La Boétie sono i Turchi; uomini, semplicemente uomini ma in tutta la loro umana *dignitas*, i Veneziani. Il polemista sa che la schiavitú deriva dall'ignoranza e la libertà dalla cultura; sa, pure, che i tiranni ottengono la schiavitú con l'ignoranza e reprimono la cultura perché odiano la libertà. Onde, quando l'ammirato amico di Montaigne esalta in Venezia il regime libero per eccellenza, egli rende un sincero tributo, ad un tempo, alla saggezza politica dei Veneziani ed alla loro altissima civiltà culturale.

Tutti i temi della mitologia veneziana vengono ripresi da Jean Bodin. Con quanta competenza, con quanta sincera adesione è già

stato detto dal Gaeta. Pertanto, non mi soffermerò ad analizzare come Bodin, prima nella *Methodus*, poi nella *République*, studi i meriti ed i difetti del regime veneziano. Neppure ricorderò come egli abilmente rappresenti, proprio nella *République*, le due correnti di scrittori politici e di storici che in Francia, per difendere la monarchia assoluta, svalutarono sempre, durante il Cinquecento, gli altri regimi. Per amor di paradosso, Bodin nella *République* giunge persino a negare che la libertà di Venezia sia un merito di quel regime. Lo storico osserva che lo scopo di una repubblica non è di garantire la libertà, ma di assicurare una vita ben regolata a tutti i cittadini.

Adunque, trascuro tanti particolari pur interessanti, e corro ad un testo veramente significativo. Si tratta di un testo che non si trova nella *Methodus*, neppure nella *République*. Alla fine di una vita tormentata da un pensiero che si cerca perché cerca il vero, il grande scrittore ritorna ai massimi problemi religiosi. Sulla via dei grandi umanisti, non diversamente da Pico della Mirandola, anche Bodin cerca di conciliare tutte le religioni in una sola. Nel suo sforzo intellettuale egli giunge al grande e generoso concetto che ogni credenza è buona purché sia sincera. Scrive, allora, il suo *Colloquium Heptaplomeres*, colloquio « dei segreti nascosti e delle cose sublimi » tra sette sapienti che hanno differenti opinioni. È l'opera migliore di Bodin, il frutto di una vecchiaia tutta dedicata alla speculazione indipendente e severa. Il dialogo riferisce la libera discussione di credenti di opposte fedi, preoccupati di trovare un punto di conciliazione. E dove Bodin fa incontrare i suoi disputanti? Nel « *theatrum totius Italiae splendidissimum* », proprio in Venezia e per i seguenti motivi, dichiarati in una limpida introduzione latina che cosí traduco:

« Dirigiamoci verso Venezia, il comune porto di quasi tutte le genti e, si può dire, del mondo intero, perché non soltanto i Veneziani sono lieti di ricevere e di ospitare ogni fuggitivo, ma anche perché in quella città si può vivere con la massima libertà. Mentre nelle altre città continuano sempre le guerre civili e molestissime censure tormentano ogni genere di studio, soltanto Venezia mi pare immune e libera da simile dolorosa schiavitú ».

* * *

Questo testo di Bodin è del 1593. Ormai è trascorso quasi un secolo da quando Aleandro aveva portato a Parigi i libri greci di Aldo Manuzio. Un secolo di lotte politiche e di aspre incomprensioni, durante le quali generazioni di Francesi continuarono ad abbeverarsi alla cultura veneta, mentre uomini ed opere di Venezia giungevano a Parigi per recare, ad ogni nuovo passo compiuto dalla gloriosa civiltà, l'annunzio del progresso, l'aiuto per fare altrettanto. Il progresso, ancora per una volta, era il passaggio dalla filologia alla *dignitas hominis*, dalla coscienza delle proprie capacità alla affermazione della massima di queste capacità: il libero pensiero e la libera azione. Dimenticato ogni abbandono romantico, superato ogni sentimentalismo, questo e non altro Venezia insegnò alla Francia con i suoi filologi e con i suoi mercanti, con i suoi artisti e con i suoi uomini politici. Questo insegnamento i Francesi tragicamente tormentati dalle loro guerre di religione, seppero ripagarlo riconoscendo in Venezia, non la terra dei sogni e dei sospiri, ma, per tutti gli anni del Rinascimento, la concreta e reale terra della libertà.

CAPITOLO TERZO

DANTE E LA CULTURA FRANCESE DEL RINASCIMENTO

Lo studio dei rapporti tra l'opera letteraria di Dante e la cultura francese del Rinascimento può apparire, a prima vista, argomento affascinante e anche brillante. Mettere a confronto la statura eccezionale del piú grande poeta italiano con uno dei momenti della letteratura francese in cui lo spirito originale piú efficacemente operò nella tradizione dovrebbe offrire, senza ombra di dubbio, molte possibilità di paragoni illuminanti e di fondamentali osservazioni. Tuttavia, appena dal proposito astratto si passa alla sua complessa realizzazione, il fascino dell'argomento si rivela minimo, come se tanto splendore derivasse, non dall'oro autentico, ma dall'orpello. Come spiegare diversamente perché mai l'argomento sia stato completamente trascurato dagli studiosi, per quanto so, da almeno cinquant'anni? L'albero secco non avrei certo pensato di rinverdire io stesso, se non sapessi che allora un problema acquista una sua attualità, quando per esso è pronta una risposta piú convincente. Credo, pertanto, vantaggioso riprendere ad esaminare partitamente l'accoglienza che la cultura francese fece all'opera dantesca nei decenni del Rinascimento, perché l'esame può fornire risultati nuovi e utili tanto per chiarire un momento di quella splendida vita che Dante continua a vivere nei secoli, come per meglio approfondire, secondo una speciale prospettiva, l'originalità del Rinascimento francese.

Per rendere piú perspicuo il mio assunto e quanto intendo dimostrare, dividerò questo capitolo in tre parti logicamente distinte e successive. Nella prima parte illustrerò ed esaminerò le

soluzioni che al nostro problema furono proposte cinquant'anni or sono; nella seconda elencherò le nuove considerazioni che successive riflessioni sono venute suggerendo nei decenni passati; finalmente, in una terza parte conclusiva tenterò di provare come, a mio avviso, il problema si possa diversamente impostare onde risolverlo con una piú concreta, piú soddisfacente e piú generale interpretazione storica.

* * *

1. - Fin dal 1899 quello studioso diligente che fu Henri Hauvette comprese l'importanza del nostro problema e lo affrontò con sicura preparazione sia allo scopo di segnare una tappa importante della fortuna di Dante, sia per caratterizzare storicamente la cultura francese del Rinascimento. Aggiungerò, ancora, che a quella lontana conferenza dell'Hauvette si deve far risalire una caratteristica impostazione del nostro problema. Il quale, per non pochi degli anni seguenti, sarà sempre risolto proprio secondo uno scetticismo critico che, a mio giudizio, nuocerà tanto alla sua comprensione come alla sua soluzione.

In verità, fin da quel lontano 1899, l'Hauvette si assumeva il còmpito di riprendere le ricerche di Hermann Oelsner confermando quanto a Dante dovevano Christine de Pizan, Laurent de Premierfait e, in modo particolare, Margherita di Navarra. Soprattutto su quest'ultima scrittrice insisteva il nostro studioso, al quale non erano sfuggiti alcuni richiami danteschi quanto mai significativi. Tuttavia, se con queste scoperte l'Hauvette acquistava meriti particolari nella soluzione del nostro problema, per altro verso non può essere trascurato come una generale interpretazione storica convincesse l'insigne comparatista a sminuire, direi quasi ad annullare, cosí importanti contributi critici. Lo storico è certo che « *le plus grand poète de l'Italie est assurément celui dont l'influence s'est le moins fait sentir en France à l'époque de la Renaissance* ». Paragonata la fortuna di Dante con quella tanto piú splendida, e molto piú facilmente documentabile, del Petrarca e del Boccaccio, il paragone gli appare cosí deludente da fargli rimpiangere il posto modesto riconosciuto dai Francesi al padre della letteratura italiana; un posto, conclude l'Hauvette, « *indigne même du grand poète que*

l'Italie a donné à l'humanité ». Il rimpianto è sincero, ma piú significativo è il generale giudizio. Opera in quest'ultimo la posizione critica caratteristica del comparativismo di quegli anni; proprio quella posizione che per decenni, e direi fino ai nostri giorni, ha sempre suggerito l'interpretazione negativa di ogni traccia, sia essa grande o piccola, della presenza di Dante nella cultura francese del Rinascimento.

Nessuno stupore, adunque, che proprio questa concezione guidi e sorregga quella raccolta veramente imponente di dati sicuri, d'indicazioni vaghe, talvolta di semplici suggerimenti che Arturo Farinelli dedica al nostro argomento attorno al 1908. Per la prima volta, sulla via tracciata in modo sommario dallo Oelsner, dall'Hauvette, anche dal Counson, viene disegnato un ampio panorama in cui i riflessi principali lasciati dall'opera dantesca nei decenni dell'Umanesimo e del Rinascimento sono enumerati, schedati e, poi, distesi in una descrizione che, scusata l'irriverenza per uno studioso insigne, non esito a definire « lugubre ». Il Farinelli, in verità, si limita a giudicarla « squallida ». Ma come dimenticare i commenti negativi che, quasi per ogni pagina di una enumerazione di fatti notevoli e tanto caratteristici, dicono la noia dello storico stanco di procedere in un deserto d'indifferenza e desideroso di trovare anche in Francia gli entusiasmi già segnalati ed esaltati nella contemporanea cultura spagnola? Non mi par dubbio che, al seguito dei suoi scettici predecessori, il Farinelli ha sposato a tal punto la loro causa da prendere come guida delle sue ricerche un celebre, errato e presto smentito giudizio dell'Amiel, troppo reciso nel rifiutare ai Francesi qualità intellettuali capaci di comprendere ed amare l'opera di Dante. Onde, per tutta la prima parte del suo lavoro, lo storico, insoddisfatto, sovente affrettato, per ogni caso deluso e deludente, presenta una ricca serie di testimonianze dantesche nella cultura francese del Rinascimento, quasi incredulo di fronte alla sicura realtà di fatti concreti. Fra i quali sono importanti i seguenti.

Acutamente il Farinelli intuisce che il rinnovamento della cultura francese ha inizio negli anni della residenza avignonese della curia pontificia. Allora i Francesi si trovarono per la prima volta a contatto con i nuovi propositi dell'Umanesimo italiano e nell'opera di rinnovamento si ricordarono anche di Dante. La *Divina*

Commedia « *in vulgari italico* » è presente almeno in un catalogo della biblioteca pontificia, ma è una presenza che non s'impone e che viene clamorosamente offuscata dall'influenza, ben piú luminosa, delle opere latine del Petrarca e del Boccaccio. Gli è che, fin dall'inizio della nuova età, quando anche in Francia il nuovo senso della storia opera una profonda revisione dei valori culturali, non tanto vengono utilizzati per questa revisione gli autori che rappresentano o sintetizzano il pensiero tradizionale, sia pur esso dichiarato con la piú ammirevole originalità, quanto vengono assimilate le opere che meglio aiutano il nuovo corso della cultura. Allora, ai manuali, ai « *florilegia* », alle enciclopedie del Medioevo incominciano ad essere sostituite le nuove opere fornite dagli Italiani, maestri e guide del rinnovamento. Piú dell'alta poesia della *Commedia*, offrono pratiche utilità il *De viris illustribus*, la *Genealogia*, il *De claris mulieribus* e, ancora, i testi morali del Salutati, anche le traduzioni del Bruni e per nulla il *De vulgari eloquentia* o le altre opere minori di Dante. Il fatto non deve stupire se si considera che ogni epoca crea un'ammirata fortuna soltanto agli autori che le appartengono in proprio e per quanto rispondono a particolari e ben caratteristiche necessità.

Per questo motivo il successo che Dante trova presso Christine de Pizan è molto piú singolare di quanto non sottolinea il Farinelli. Si tratta di un successo circoscritto, contrario alle generali tendenze della cultura e tutto giustificato dalla particolare formazione italiana dell'attiva scrittrice. Tuttavia, non può essere dimenticato come persino Dante, pur tanto originale, venga utilizzato dalle necessità della cultura di quegli anni. Non mi pare il caso di lamentare che del poeta fiorentino Christine ricordi soltanto alcuni versi diventati presto quasi proverbiali o che imiti, ben alla lontana, certa medioevale impostazione del poema dei tre mondi. In un momento in cui la cultura francese penosamente, e in anni di guerre fratricide, cerca la sua nuova strada, risolvendo problemi che s'impongono alla sua attenta meditazione – penso ai rapporti tra società e cultura e a quelli tra scolastica e classicismo e tra teologia e poesia – è facile comprendere che, non tanto trovassero ascoltatori le soluzioni che di quei problemi erano proposte dall'alta poesia di Dante, quanto quelle piú accessibili che, al seguito di Dante, e proprio per i rapporti tra teologia e poesia, proponeva la *Genea-*

logia del Boccaccio, allora letta, assimilata e anche tradotta in alcune pagine capitali da almeno quattro autori francesi del secolo XV. Non tanto, adunque, bisogna rimpiangere quello che manca, quanto deve essere storicamente interpretato quello che senza incertezze viene offerto.

Questo criterio pare trascurare il Farinelli quando pazientemente risale tutti gli anni del Quattrocento francese per giungere ai momenti radiosi del secolo rinascimentale. Per ogni autore dimentico di Dante egli ha un rimprovero, un rimpianto per ogni opera che ha trascurato di utilizzare la *Divina Commedia.* E cosí, tra rimproveri e rimpianti, egli approda alla seconda voce francese capace di ripetere con ammirazione alcuni versi di Dante. Che si tratti di una voce femminile, e non meno singolare di quella di Christine de Pizan, è quanto suscita, con una velata commozione, anche la meraviglia del nostro autore.

Per quali vie Margherita di Navarra sia giunta alla lettura di Dante non è difficile supporre. Opportunamente, a questo proposito, il Farinelli ricorda l'ambiente « italianizzante » della corte di Francesco I, l'opera attiva dell'Alamanni e di quanti letterati, francesi o italiani, accoglievano e diffondevano gli ammaestramenti, i suggerimenti, le nuove idee, le proposte ardite che in quegli anni fortunati giungevano d'oltralpe con i piú diversi autori e le loro opere. Tuttavia, Margherita di Navarra si rivolse a Dante con un interesse tutto particolare soltanto negli ultimi anni della sua attività letteraria e soltanto nelle *Prisons* l'influenza del poeta fiorentino è sicura, tanto per l'adozione di immagini e concetti danteschi come per l'uso della terza rima. Vedere, come vuole il Farinelli, in quest'ultima meditazione della mistica poetessa un punto d'incontro spirituale con il grande predecessore è forse possibile. Certamente è piú verosimile che l'attenta lettrice del *Roman de la Rose*, di Christine de Pizan e di ogni opera di netta intonazione medioevale fosse sospinta a leggere Dante da quanto nella sua opera trovava di consono, piú che di differente, con una tradizione ancora tanto operante nella sua piú intima ispirazione. Per questi motivi, non tanto direi che « *Margherita di Navarra aveva con magiche chiavi aperto il tempio in cui, solitario, non turbato da voci importune, Dante, il gran nume, posava* ». Piú concretamente osserverei che anche questa seconda convinta ammiratrice francese di Dante,

al poeta si rivolgeva secondo facevano molti suoi contemporanei e secondo quanto avevano fatto alcuni dei suoi predecessori. Con un interesse minore di quello dimostrato per il Petrarca e, soprattutto, per il Boccaccio, l'autrice dell'*Heptaméron* che nella 55ª novella dimostra di aver ben presente un famoso insegnamento di Virgilio a Dante (« *Guarda e passa* » è tradotto « *Passe oultre et n'en tiens compte* »), traeva dallo studio del poeta gl'insegnamenti piú vicini alle sue necessità intellettuali. Ancora una volta, non tanto un autore francese si piegava sull'opera immortale per valutarne l'originalità, quanto piuttosto l'opera traeva a sé onde utilizzarla per scopi morali, religiosi, anche mistici. Ma assolutamente non credo vero che quando Margherità morí, « *si chiuse il tempio dove Dante solitario posava, spariron le chiavi e nessuno piú, per molti anni, le ha ritrovate* ». Appena si supera lo scetticismo critico che suggerisce al Farinelli l'interpretazione di fatti da lui stesso elencati, ecco quali prove si possono fornire circa la presenza di Dante nella cultura francese del Rinascimento.

Precisamente alla morte di Margherita di Navarra (1549) la civiltà letteraria del Rinascimento incomincia in Francia il suo periodo piú glorioso. È l'anno in cui con la *Deffense* i giovani poeti educati a Coqueret da Dorat affermano ed impongono una nuova poesia e, con essa, un modo nuovo di valutare la cultura antica e la moderna. Da nove anni è morto Budé, Rabelais è al suo terzo soggiorno romano, sono già nella loro prima giovinezza Montaigne e Bodin. A quella data, appena da un anno il *Canzoniere* del Petrarca è stato tradotto nella sua completezza da Vasquin Philieul; da quattro anni Antoine Le Maçon, per ordine di Margherita di Navarra, ha tradotto il *Decameron*. Eppure, a quella stessa data, si possono indicare già tre autori che, nello stretto giro di cinquant'anni, si sono assunti il còmpito di volgere in francese, parzialmente o completamente, la *Divina Commedia*. Come è noto, il primo fu l'anonimo traduttore che apprestò la versione conservata manoscritta nella Biblioteca Nazionale di Torino. Secondo fu François Bergaigne che non esitò a tradurre il « Paradiso ». Terzo deve essere considerato l'autore, anche in questo caso anonimo, della versione di tutto il poema, conservata nel celebre manoscritto di Vienna. Non si tratta, certo, di traduzioni eccellenti, neppure d'interpretazioni fedeli, meno che mai di riduzioni artistiche della

poesia dantesca nella lingua francese ancora aspra del primo Cinquecento. Ma sono testimonianze di un interesse mai venuto meno nei decenni, di un impegno interpretativo che, pur fallito nel suo complesso, riconosce la vitalità di una poesia; di una ammirazione che si fa sempre piú convinta proprio negli anni in cui il gusto, la moda, la generale concezione della letteratura sembravano convincere i lettori ad allontanarsi da Dante. E l'allontanamento è consigliato in Francia in modo non diverso che in Italia. Pertanto, Margherita di Navarra non fu la sola ad usare le chiavi del tempio dantesco negli anni del primo Rinascimento. Comunque, è certo che quelle chiavi la poetessa non le smarrí e, per nessun motivo, con esse fu chiuso per decenni il tempio consacrato dai Francesi alla memoria di Dante.

Se altra mai significativa è la notizia diffusa da Bernardino Duretti in una lettera del 1545. Scrivendo al duca Cosimo de' Medici, proprio il Duretti ricorda l'attività letteraria che in Parigi svolgeva Gabriele Cesano, al quale è riconosciuto il merito di aver fondato in Francia « *quasi un'accademia toscana* » e di leggere quotidianamente Dante ad un gruppo di « *signori e dame* » che gareggiavano « *a chi può meglio intendere la lingua* [*italiana*] ». Non mi par dubbio che proprio a cosí interessati lettori si rivolgessero anche gli editori lionesi che, in quegli stessi anni, non soltanto diffondevano le edizioni italiane del nostro poeta, ma preparavano edizioni in proprio, fra le quali, insigne, precisamente quella che Jean de Tournes dedica a Maurice Scève nel 1547. Appena da due anni allo stesso poeta lionese « *molto ingenioso e dotto* » il solerte editore aveva offerto la sua edizione del Petrarca ed ecco che, anche per Dante, Jean de Tournes scrive una prefazione in cui ricorda quanto deve a Scève (« *debitor gli sono per la sua virtú e singular prudentia* ») e pare quasi attribuire al poeta contemporaneo il merito di aver superato le « *difficultade alquante* » che potevano tenere lontani dal poeta trecentesco i lettori francesi. I quali, ben diversamente da quanto presume il Farinelli, non dovevano essere pochi e, comunque, erano tali da non giustificare l'affermazione del nostro studioso secondo il quale « *i volumi danteschi giacevano intonsi, obliati, inutile tesoro* » di pochi eruditi. Ma è mai possibile pensare che i tipografi lionesi non sapessero condurre convenientemente i loro affari?

Jean de Tournes potrà essere stato un ardito e un illuso, ma non tale mi pare Guillaume Roville che, nel 1549, al seguito del suo collega lionese, pubblica un'edizione « *in piccola forma* » della *Commedia* e la dedica a Luca Antonio Ridolfi, cioè ad uno dei letterati italiani piú attivi nella Lione del secolo XVI. La nuova edizione ebbe tale fortuna che non rimase né intonsa né obliata se, nel 1552, l'editore dovette prepararne una ristampa e, poi, ancora provvedere a nuove edizioni nel '71 e nel '75. Tanto alla fama del Petrarca e del Boccaccio andava congiunta quella di Dante; a tal punto, ormai, anche in Francia le tre corone rappresentavano un unico prestigio e una gloria sola.

Ma il Farinelli, sempre scettico, si domanda: « *Chi erano, dunque, i lettori francesi di Dante in quegli anni?* ». La risposta, ad un tempo, è semplice e complessa. È semplice quando si pensi a quante testimonianze provano la fortuna dell'opera dantesca in ogni ambiente culturale della Francia del Cinquecento. Dei tentativi di traduzione in un giro di anni abbastanza ristretto ho già detto. Ma credo utile sottolineare ancora l'importanza delle edizioni lionesi che non attesero l'attività di Jean de Tournes e di Guillaume Roville per proporre all'attenzione di lettori preparati la lettura di Dante se, già nel 1502, conosciamo una contraffazione dell'edizione aldina della *Commedia.* Nessun dubbio che la contraffazione non sarebbe stata neppure tentata se non avesse risposto a ben precise esigenze commerciali. Tuttavia, non può essere trascurato che, dopo un inizio cosí poco scientifico, nel susseguirsi degli anni è possibile notare anche un ben manifesto interesse critico e filologico per il testo dantesco. Tale interesse dimostra proprio Guillaume Roville quando, nella prefazione alla sua edizione del Petrarca del 1550, ricorda a Luca Antonio Ridolfi il suo desiderio di poter diffondere un testo di Dante « *corretto, emendato e annotato* »; tale, cioè, da essere pubblicato in una nuova edizione che precisamente soddisfi le piú precise esigenze filologiche. Né, per caso, il Roville si rivolgeva al Ridolfi, cioè a colui che con piú frutto lavorò alla diffusione delle opere dei poeti toscani nella Lione del Rinascimento.

Di una attività presto stimata e vantaggiosamente utilizzata fa fede la stampa preparata precisamente a Lione nel 1557 del *Ragionamento havuto in Lione da Claudio de Herberé, gentil'huomo*

francese et da Alessandro degli Uberti, gentil'huomo fiorentino, sopra la dichiaratione d'alcuni luoghi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio non stati insino a qui dagli spositori bene intesi. A mio giudizio, il *Ragionamento* non tanto è notevole per quanti punti oscuri il Ridolfi tenta di chiarire al lettore francese, non soltanto del *Canzoniere* e del *Decameron*, ma anche della *Commedia.* Piú significativa mi pare la riaffermata unione dei tre autori, quasi a segnare che le tre corone recano la testimonianza di una civiltà ammirata proprio per quanto di unitario offre nell'originalità di tre diversi talenti. Unità che ritrovo riaffermata nel dialogo platonico intitolato *Aretifila*, pubblicato sempre dal Ridolfi a Lione nel 1562, e che mi pare confermare, per gli autori citati e con le opere utilizzate, che l'italianismo di quegli anni agiva sulla cultura francese come una civiltà letteraria, sia pur complessa, e che come tale s'imponeva all'attenzione dei Francesi, e non soltanto dei Francesi, per l'alta maturità raggiunta da autori fra loro del tutto diversi.

Proprio sul piano di una piú generale influenza l'opera di Dante cooperava alla diffusione di un gusto letterario e di una sicura maturità. Il poeta è presente, non meno del Petrarca e del Boccaccio, alla corte, nelle biblioteche degli eruditi, nelle discussioni dei filologi e degli storici. Nel 1519 Jacopo Minuti manda a Francesco I un codice riccamente preparato in cui è trascritto l'*Inferno* con il commento di Guiniforte Barzizza. Il poema sacro è letto al re da Luigi Alamanni. Tra i libri di Caterina de' Medici vi erano almeno due copie della *Commedia*; un'altra copia possedeva la libreria di quel colto ed erudito « italianizzante » che fu Jean Grolier.

Ma, fra tutti, provano la sicura fama di Dante nella Francia del Rinascimento tre avvenimenti opportunamente non trascurati dal Farinelli. Nel 1577 Jacopo Corbinelli pubblica a Parigi la prima edizione a stampa del *De vulgari eloquentia*; dieci anni dopo, nel 1587, Papire Masson ancora una volta associa il nome di Dante a quello del Petrarca e del Boccaccio e scrive le sue *Vitae trium Etruriae procerum*; finalmente, nel 1596, Balthazar Grangier pubblica una nuova traduzione in versi di tutta la *Divina Commedia.* Si tratta di tre testimonianze significative; tali da non permettere di conchiudere tristemente che « *piú il secolo volgeva alla fine, piú la Francia si rivelava incapace d'intendere Dante* ». I tre fatti ricor-

dati mi sembrerebbero convincere del contrario e soltanto rendere prudente chi credesse d'aver esaurito il proprio còmpito rispondendo con la semplice elencazione di notizie generiche all'interrogativo riguardante la possibile esistenza di lettori francesi di Dante negli anni del Rinascimento.

In verità, quando per rispondere alla domanda posta dal Farinelli, si vogliano valutare opportunamente e storicamente le testimonianze fin qui elencate, e ogni altra rintracciata e valorizzata dagli studiosi, apparirà evidente essere il nostro problema complesso perché ormai, al punto in cui si trovano le ricerche, non tanto è fondamentale arricchire questo elenco con piú ampie informazioni, quanto piuttosto è essenziale reagire alla generale valutazione negativa. Il nuovo esame dei fatti è, adunque, ampiamente giustificato, ma lo sarà anche piú quando avrò spiegato perché mai una valutazione che, in realtà, è una svalutazione, è potuta rimanere immutata per oltre cinquant'anni.

* * *

2. - Ho già ricordato che nel primo esame critico della fortuna francese di Dante compiuto dall'Hauvette nel 1899, lo studioso fissava due concetti fondamentali che guideranno fino ai giorni nostri ogni ulteriore ricerca sull'argomento. Una sessantina di anni or sono veniva autorevolmente sottolineato che uno dei momenti in cui la cultura francese si dimostrò piú favorevole a Dante fu l'età del Rinascimento e che questa « fortuna », per quanto assicuravano testimonianze attentamente esaminate, doveva essere qualificata come un'autentica « sfortuna ». Accogliendo la certezza storica dell'Hauvette, il Farinelli con un notevole impegno erudito offriva alla tesi la piú fedele dimostrazione. La discussione a tal punto parve allora concludersi con un riconosciuto fallimento che, recensendo il lavoro del collega italiano, l'Hauvette non esitava a definire il problema « *un faux bon sujet* » ad un tempo « *irrésistible* » e « *décevant* ». Ripetendo concetti accennati dal Farinelli, l'Hauvette accettava la dimostrazione della « *incapacité des Français à comprendre Dante* » e rimpiangeva, unitamente al De Nolhac, le « *lacunes du génie national* ». Per parte sua, Alfredo Galletti, senza neppure pensare di mettere in discussione la tesi, cercava di spiegare questa sordità dei Francesi per la poesia dantesca ed

enumerava diligentemente astratte tendenze che sarebbero preminenti nel genio letterario francese e che, per la loro socialità, si opporrebbero all'ispirazione dantesca, « *individuale fino alla selvaggia secessione dell'io* ».

Si può dire che l'accoglienza fatta dalla critica all'opera del Farinelli ripetesse in modo unanime questo tono: spiacenti i Francesi di una condanna che non sapevano come rifiutare; non meno spiacenti gli Italiani di dover opporre Dante al genio nazionale di una letteratura ammirata, ma riconosciuta lontana dalla spiritualità del loro massimo poeta. Se mai gli uni e gli altri avessero saputo che tante angustie venivano loro da un problema mal posto, sono certo che ne sarebbero stati tutti contenti.

Dall'incubo riuscí a liberarsi per primo proprio il Farinelli quando, cogliendo quasi a volo un suggerimento crociano, abilmente meditò sull'inutilità di architettare fortune immaginarie e certamente astratte. Nel 1920, in una lettera indirizzata « *ad un amico di Francia* » che precisamente era Maurice Mignon, lo studioso dichiarava di preferire « *alla storia della fortuna, cosiddetta, di questo o di quest'altro poeta od artista... la caratteristica delle singole individualità* » e, cosí riflettendo, invitava gli studiosi dei due Paesi a « *trascurare le preminenze che un ramo latino dovrebbe invidiare all'altro* » segnalando con piena ragione la vanità di ogni polemica sul genio dei popoli. Tali equilibrate decisioni, soprattutto quest'ultima, ben provavano fino a qual punto il Farinelli avesse saputo far tesoro degli insegnamenti crociani e come, a poco piú di dieci anni di distanza dal suo studio su Dante in Francia, anche nella mente del pioniere italiano del comparativismo avesse fatto breccia una concezione della letteratura comparata piú strettamente aderente alla storia e meglio preparata a risolvere i problemi che, nelle varie età e nei luoghi più diversi, la musa Clio pone e ripropone.

Avvertiva, adunque, il Farinelli che il critico piú acuto dello scetticismo con il quale egli aveva narrato le sventure di Dante nella cultura francese era Cesare De Lollis. Senza dubbio, deve essere riconosciuto come merito del De Lollis l'aver formulato contro il libro del Farinelli la critica piú vera, fondamentale perché metodologica. Osservando che la storia letteraria non registra « *sventurate fortune* » e « *non ne concepisce* », il De Lollis,

fra i primi, richiamava gli studiosi ad una retta impostazione del nostro problema. Se mai il saggio suggerimento fosse stato accolto, quanti hanno generalmente o parzialmente ripreso il problema avrebbero potuto meglio valorizzare le loro ricerche. E, per esempio, Werner Friederich, nel lungo paragrafo dedicato al nostro argomento nel volume sulla fama di Dante nella cultura europea ed americana, avrebbe potuto evitare di sposare lo scetticismo critico dei suoi predecessori e, finalmente, non tanto sottolineare dei silenzi, quanto approfondire i motivi storici e critici che hanno fatto ricordare, tradurre, anche talvolta imitare e discutere talune, e non altre, opere dantesche. Ugualmente, quando Robert J. Clements riprende lo studio della possibile influenza di Dante sulle ultime opere di Margherita di Navarra, non mi par dubbio che, dopo di aver limitato questa influenza piú di quanto non abbiano fatto i suoi predecessori, lo studioso avrebbe potuto rovesciare il problema e valorizzare la presenza del poeta italiano per meglio comprendere e definire l'originalità della supposta imitatrice.

Alla luce di questi sviluppi di una tesi troppo presto diventata comune, il richiamo metodologico del De Lollis aveva un suo particolare significato. Formulato negli anni in cui l'insegnamento crociano recava i suoi frutti migliori per una revisione del concetto di letteratura comparata, esso indicava l'esempio piú massiccio di un errore che, in seguito, doveva essere evitato. Per quanto proprio il Croce aveva insegnato circa l'origine delle storie letterarie nazionali, era ormai evidente che parlare di una fortuna di Dante in Francia voleva dire considerare la letteratura italiana e quella francese come due entità autonome nell'origine e nell'evoluzione, « *frutto di ingegni chiusi nelle loro isole nazionali* » (Momigliano), fra le quali per curiosità erudita, subito punita da una cocente delusione, in nome di Dante era gettato un ponte. Ma il ponte, nella realtà, si era rivelato una trappola erudita. Una trappola perché aveva impedito di caratterizzare, anche per questa via, la vera evoluzione della civiltà letteraria francese del Rinascimento; una trappola erudita perché tante notizie, sovente peregrine, avevano messo in luce soltanto degli episodi e non mostrato come, anche attraverso la consuetudine con Dante, alcuni letterati francesi di un'epoca in rapida gestazione si fossero personalmente arricchiti e, forse, anche scoperti.

Oggi, noi, dopo non poche esperienze critiche e storiografiche, siamo meglio preparati ad apprezzare tutto il significato del richiamo metodologico ora ricordato. Certo, ben riflettendo sulla inesistenza dell'autonomia delle letterature nazionali e giudicando tale autonomia come un frutto mitologico della storiografia romantica, possiamo piú che mai comprendere che uno studioso moderno abbia potuto definire la letteratura comparata « la scienza dei buchi », voglio dire dei « buchi » faticosamente operati nelle chiuse fortezze delle letterature nazionali. Si credette che uno di questi buchi potesse favorire Dante e permettere di aggiungere alla luce della sua gloria conosciuta un momento oscuro della sua gloria francese. Nella realtà, si scoprí soltanto che le fortezze non erano di acciaio ma di cartapesta e che tutta una vita letteraria, intensa e per ogni anno fruttuosa, correva fra due civiltà, ieri come oggi, soltanto in apparenza divise dai confini nazionali. All'intensità di questa vita contribuí anche Dante, non meno degli altri poeti di ogni età; vi contribuí, non per quanto poté offrire di unico e di eccezionale, ma per quanto nelle sue opere e nella sua arte i Francesi sapevano comprendere ed utilizzare. Non, dunque, il rapporto accondiscendente di un grande poeta verso piccoli discepoli, sovente distratti, talvolta impreparati, sempre frettolosi. Ma, al contrario, ben precisi interessi rivolti verso l'Italia come verso le Fiandre o la Spagna, ovunque un talento, fosse anche quello eccezionale di Dante, potesse offrire con le sue opere i mezzi per risolvere i problemi culturali che, nel loro progressivo sviluppo, i Francesi incontravano sulla via ormai luminosa del loro Rinascimento.

Rovesciato cosí il problema, non sarà difficile dedurre un'indispensabile serie di considerazioni generali, tutte utili per preparare quella particolare analisi di alcune significative testimonianze con le quali intendo conchiudere questo capitolo.

* * *

3. - In primo luogo, anche per quanto riguarda Dante, è necessario tener presente un curioso ed assai oscuro comportamento della cultura francese del Rinascimento verso i piú qualificati rappresentanti della civiltà italiana loro contemporanea. Nel giudicare quella età, sovente noi commettiamo pericolosi anacronismi. Quando seguiamo Budé, Rabelais, Montaigne in viaggio per l'Ita-

lia; quando esaminiamo i prolungati soggiorni a Venezia di Lazare de Baïf, a Roma di Du Bellay e di Magny, nei Francesi che, in quegli anni capitali per la nuova cultura, parvero correre alle fonti italiane del gusto moderno, noi ci illudiamo di trovare dei visitatori riconoscenti per quanto apprendevano al contatto con le rinate bellezze italiane e ci preoccupiamo di registrare esclamazioni di stupore per l'inattesa rivelazione ed ogni segno di benevola gratitudine. Spingendosi anche piú oltre, taluno può illudersi di trovare negli Italiani, viaggiatori in Francia, le testimonianze súbito segnate di questa predominante influenza della nostra civiltà e altrettanta riconoscenza.

Ma i fatti piú comuni smentiscono tanta ingenuità e ogni illusione. Budé in Italia pare avere occhi soltanto per i manoscritti; Rabelais, giungendo a Firenze, guarda, sí, con stupore la cupola di Santa Maria del Fiore, ma non è meno colpito dalla tigre tenuta in gabbia a Palazzo Strozzi; a Venezia Montaigne nota, soprattutto, il gran numero di cortigiane. Dal 1553 al 1558 Du Bellay vive a Roma; quei quattro anni suscitano nel poeta tanta nostalgia per la sua terra lontana da dettargli uno dei piú ammirati capolavori della lirica francese. Lo stesso poeta pare non avere occhi per la Roma rinascimentale che gli cresce d'intorno e nelle quattro opere che sono il frutto di quel soggiorno, non un elogio trova per i grandi artisti stupendamente operosi in quegli anni e appena un cenno per Michelangelo.

Altrettanto è vero per gli Italiani viaggiatori in Francia. Le pagine francesi del Machiavelli, del Guicciardini, un giudizio, anche se indiretto, del Castiglione suonano come un rimprovero. E questo a tal punto che uno studioso ha pensato essere cosí preminente nei viaggiatori cinquecenteschi l'amore per l'antichità da togliere loro ogni altro interesse per quanto testimoniasse di un presente né osservato né apprezzato.

Ma, cosí giudicando, non imprestiamo agli uomini del Cinquecento gli occhi e, ancor piú, le preoccupazioni degli storici del Novecento? Non dimentico, a questo proposito, la delusione che molti ascoltatori pur preparati ancora provano quando sono opportunamente avvertiti che, non la scoperta dell'America fu l'avvenimento che polarizzò per decenni l'attenzione dell'opinione pubblica dell'Europa cinquecentesca, ma il pericolo dell'invasione

turca. Tuttavia, un'altra non meno forte delusione è possibile fornire a questi stessi preparati ascoltatori. Come è noto, Leonardo visse, dal 1516 al 1519, gli ultimi anni della sua vita in Francia e morí ad Amboise. Ebbene, di questi tre anni del piú grande genio del Rinascimento, allo stato attuale delle ricerche, si può dire che non una sola testimonianza francese, dico francese, è giunta fino a noi; non un memorialista, non un personaggio della corte ci ha lasciato il piú piccolo ricordo. La rappresentazione dell'illustre vegliardo moribondo nelle braccia di Francesco I è una pura leggenda.

Nello stesso mondo di leggenda per molti anni è vissuta la credenza che Dante sia completamente assente dalla cultura francese del Cinquecento. A questa leggenda, in parte, ha contribuito la ben piú grande fortuna del Petrarca, il quale, peraltro, anche in Italia oscurò il suo « *vicin grande* », tanto che nel nostro maggior secolo si conosce una sola edizione della *Vita Nuova.*

Ed eccoci alla parte conclusiva di questo capitolo, dove mi propongo di ricordare alcuni fatti sicuri che meritano una piú esatta valutazione.

In primo luogo, vuole essere sottolineato che, al momento in cui Benedetto XIII portò con sé in Spagna la biblioteca avignonese, fra le opere classiche vi erano anche gli esemplari delle opere del Petrarca e del Boccaccio unitamente ad un esemplare della *Divina Commedia.* In quei decenni Avignone è il grande centro culturale europeo ormai ampiamente valutato. La presenza della *Divina Commedia* nella biblioteca dei Papi sembra assicurarci che gli ostacoli frapposti tra la concezione politica del nostro poeta e i lettori ostili alla sua polemica anticlericale, alla fine del Trecento, erano stati fortunatamente superati. Allora, non vi sono piú dubbi che, finalmente, oltre le passioni politiche poteva vincere la vera e unica poesia. Questa vittoria ci viene confermata dal fatto che la famosa difesa della poesia scritta dal Boccaccio nei libri XIV e XV della *Genealogia deorum* venne conosciuta, tradotta, commentata in Francia precisamente secondo quella prospettiva critica che Dante, per primo, aveva voluto e meditato e che, negli anni successivi, si sviluppa appunto sotto il magistero del poeta fiorentino.

A questo proposito conosco almeno tre autori francesi del sec. XV, Jean de Montreuil, Nicolas de Gonesse, Jean Miélot,

che s'ispirano al celebre testo del Boccaccio. E a me pare evidente che, pure in forma indiretta, il poeta fiorentino cooperava allo sviluppo della cultura francese, proponendo quella unione della poesia con la teologia che era quanto mai attuale nella cultura francese del primo Quattrocento.

Altro problema quanto mai attuale nella Francia di quegli anni, e che Dante contribuí ad approfondire, fu quello che intendeva discutere sul valore della nobiltà. Jean Miélot, che ho già ricordato, traduce nel 1448 con il titolo di *Controverse de Noblesse* un trattato di Buonaccorso da Montemagno dove il problema tanto dibattuto da Dante è messo a fuoco secondo gli sviluppi proposti dall'Umanesimo italiano. Cosí anche il *Convivio* entra in Francia per via indiretta. Né deve stupire che i Francesi all'opera difficile del poeta toscano abbiano preferito la volgarizzazione preparata da un trattato latino. Sono certo di poter dire che la preferenza è del tutto nelle regole. Ancora a metà del Cinquecento Tiraqueau, il giurista amico di Rabelais, pur ricordando Dante e sapendo quanto il poeta fiorentino fosse stato il difensore di una particolare teoria sui rapporti tra la nobiltà autentica e le ricchezze, non già utilizza la fonte dantesca, ma le preferisce gli umanisti italiani che in latino l'avevano ripresa e diffusa nella cultura europea.

È questo un esempio significativo che conferma un fatto sicuro. Il cammino seguito dalle idee italiane per diffondersi nell'Europa del Rinascimento e, a piú forte ragione, in Francia, sovente non è quello diretto che unisce l'opera al lettore. Per la maggioranza dei lettori, la lingua latina era piú facile della lingua italiana e, per questo motivo, non veniva scelta quest'ultima, ma la lingua classica e, per essa, tutte le opere che la utilizzavano.

Significativa, a questo riguardo, è la lettera scritta nel 1547 sulla *Divina Commedia* dal tipografo Jean de Tournes a Maurice Scève. Con questa lettera scritta in italiano, l'editore lionese, piú di ogni altro lettore, esprime le comuni perplessità davanti all'opera dantesca. L'editore teme il fallimento della sua edizione, riconosce l'oscurità della poesia dantesca, insiste sugli sforzi fatti per chiarire il testo. Sono ragioni valide che, tuttavia, non possono confermare da sole il supposto silenzio di Dante durante gli anni del Rinascimento francese.

La principale verità mi pare, adunque, essere la seguente. Se

la *Divina Commedia* presentava molte difficoltà per un lettore che, nella Francia di quegli anni, possedesse in modo non perfetto la lingua italiana, nella realtà storica il pensiero dantesco in tutta la sua complessità sapeva trovare altre vie per manifestarsi nella cultura francese. Possiamo dire, forti di questo ragionamento, che queste vie diedero a Dante la possibilità di far sentire la sua voce nelle piú importanti discussioni culturali del tempo.

In modo fondamentale Dante ha giovato alla diffusione dell'Italianismo in Francia con l'edizione del *De vulgari eloquentia* realizzata a Parigi nel 1577 da Jacopo Corbinelli. È la prima edizione a stampa del celebre testo ed è significativo che non sia un'edizione italiana, ma parigina. Cosí Dante, con una sua opera tanto significativa, contribuiva allo sviluppo delle discussioni sulla lingua volgare da preferire al latino, secondo insegnava il celebre manifesto della Pléiade fin dal 1549.

Quando Corbinelli opera in senso cosí favorevole a Dante, siamo negli anni in cui la corrente che difende la cultura italiana incontra molti detrattori nel partito denominato dei « Franco-Galli ». È il partito che reagisce alla politica di Caterina de' Medici e che trova appoggi insperati presso gli emigrati italiani, troppo presto assimilati e trasformati in feroci conservatori. Tra due partiti opposti padre Dante diventa « *signum contradictionis* ». A questo momento, il poeta fiorentino non è piú l'autore amato da Christine de Pizan e da Margherita di Navarra, ma colui che ha giudicato Ugo Capeto « *figliuol d'un beccaio* » (*Purg.*, XX,52). Etienne Pasquier racconta che quando Francesco I ascoltò il canto famoso del « Purgatorio », ad una simile definizione di un suo antenato il re di Francia avrebbe ordinato d'interrompere la lettura del testo fatta da Luigi Alamanni, manifestando il proposito d'interdire la conoscenza del poema in tutto il regno. Pasquier non esita ad esprimere la propria personale indignazione; indignazione che Alphonse del Bene nel 1595, Papire Masson nel 1602, Claude de Rubys nel 1604 riprendono e diffondono.

« *Signum contradictionis* » Dante è stato anche negli anni delle guerre di religione. La sua opera fu utilizzata dagli Ugonotti e dai Gallicani nelle loro polemiche contro i cattolici e contro il papato. In questo momento, la *Divina Commedia* non è piú un esempio di poesia teologica e, neppure, una fonte d'ispirazione mistica, ma una

fonte storica per tutte le debolezze dei pontefici romani che il poeta aveva severamente condannato.

Ecco, adunque, la conclusione piú logica che è lecito suggerire al termine di un lungo elenco di autori e di opere. Anche in Francia, e durante il Rinascimento come nelle altre epoche, la *Divina Commedia* ha avuto i suoi lettori. Allora, come sempre, ogni generazione ha letto Dante secondo le proprie necessità e dal poeta ha tratto quanto era utile per la cultura del tempo, onde risolvere i problemi che piú urgevano e che, soli, erano attuali.

CAPITOLO QUARTO

LA SCUOLA DEI « RHÉTORIQUEURS »

La storia letteraria francese definisce con il titolo di « *École des Rhétoriqueurs* » un gruppo di letterati che operò artisticamente tra la seconda metà del secolo XV ed il primo quarto del secolo XVI. Questi letterati possono essere considerati quali legittimi continuatori della poesia del secolo XIV, perché le opere si richiamano ad essa in modo evidente, anche se gli autori piú volte invocano quale maestro Alain Chartier, a loro piú vicino nel tempo e nel gusto. Riuniti da comuni tendenze letterarie e da una ben definita concezione artistica, i nostri autori per la prima volta trovarono modo di manifestare questa comunanza d'intenti e di aspirazioni alla corte dei duchi di Borgogna dove vivevano in qualità di consiglieri, di segretari, di storici di Filippo il Buono e di Carlo il Temerario. Quando, sospinti da necessità politiche, passarono in Fiandra, essi trovarono alla corte di Malines, presso Margherita d'Austria, zia di Carlo V e governatrice dei Paesi Bassi, un'accoglienza larga e sontuosa, pari a quella ricevuta presso i duchi di Borgogna. Allora il gruppo può considerarsi composto da Georges Chastellain, da Pierre Michaut, da Jean Molinet e da Lemarie de Belges che, in un secondo tempo, passerà in Francia.

A voler essere precisi, soltanto alla corte francese e sotto l'influenza di Anna di Bretagna, si formerà il gruppo che piú specialmente attira la nostra attenzione e che comprende, insieme al Lemaire, Jean Meschinot, Guillaume Crétin, André de la Vigne, Jean Marot, Pierre Gringore, Octavien de Saint-Gelais e Jean Bouchet. Questi sono i poeti che piú direttamente agirono con le loro opere e con i loro insegnamenti sulla tradizione artistica di quel periodo,

onde ad essi in modo principale si riferisce il nome di *Rhétoriqueurs* con cui s'intitola un capitolo troppo trascurato della storia letteraria francese.

Un riesame preciso delle opere di questi autori non è senza utilità. Da esso può derivare una nuova valutazione dell'importanza storica di tutto un gruppo di poeti i quali, se fra loro furono legati da stretti rapporti artistici, pur tuttavia non formarono mai quella scuola che è stata supposta soltanto da una comoda classificazione della moderna storiografia.

* * *

1. - Nei cinquant'anni di vita letteraria che separano Villon da Marot la critica ufficiale del Seicento non suppose in alcun modo che vi potesse essere un qualche esempio di vitalità artistica. Nei versi famosi del suo *Art poétique* (I, vv. 117-122) Boileau passa con disinvolta sicurezza dal poeta del Quattrocento al cinquecentista come dal primo al secondo gradino di uno sviluppo tutto illuminato. Delle decine di versificatori in lingua francese che popolano in quegli anni la corte francese e quella borgognona e la fiamminga, il critico classico ignora volutamente anche i nomi. Né egli poteva indicare con piú nettezza il giudizio del tutto negativo su tante opere cadute in oblio. Tuttavia, quando nel 1828 il Sainte-Beuve riprenderà questo giudizio per sottoporlo ad una nuova prova storica, non si può dire che il critico, alle sue prime armi, sposti di molto i termini della condanna. E questo anche se, in fondo alle spesse tenebre che ancora avvolgevano quegli anni dimenticati, egli riusciva già ad intravedere qualche nome e pochi versi. Sainte-Beuve parla di Chastellain e di Molinet, giudica Crétin e Michaut, ricorda in Guillaume Alexis una lettura di La Fontaine. Ma, oltre al ricordo, non muta il giudizio nel suo preciso carattere negativo. « Les cinquante-quatre années », scrive Sainte-Beuve, « qui séparent le *Grand Testament* de Villon des premières productions de Clément Marot (1461-1515), semblent avoir été aussi fertiles en faiseurs de vers que pauvres en véritables talents ».[1] Né il talento è riconosciuto al pur noto Lemaire de Belges al quale nell'opera viene dedicata poco piú di una frase.[2]

Un secolo piú tardi (1910), quando H. Guy offrirà a questi spregiati « *faiseurs de vers* » un ampio studio analitico,[3] l'oblio di

Boileau e il frettoloso giudizio di Sainte-Beuve saranno semplicemente confermati e documentati. È noto, infatti, come in quest'opera si avverta ad ogni pagina la noia dello studioso costretto – direi: condannato – a trattare una materia letteraria arida e senza alcun pregio. Tanto che, giunto al termine della sua fatica, lo studioso spontaneamente si domanda perché mai egli si sia dedicato ad illustrare la storia di quella poesia e per la domanda non trova che una sola risposta: « Si j'ai écrit ce volume c'est que le temps n'est plus, il me semble, où la critique littéraire, servante de la pure esthétique, ne s'occupait que des choses belles et ne recherchait parmi les ouvrages d'autrefois que des sujets d'admiration...; le critique a le devoir de ne point dédaigner ceux qui cultivèrent sans génie et en enfants déshérités le domaine de l'intelligence ».[4] Come sintetizzare in modo piú evidente un giudizio che tutta l'opera aveva voluto dimostrare? Vittima di uno schema storiografico che la critica romantica, non soltanto non aveva abbattuto ma aveva avvalorato, il Guy, accettando la completa mancanza di continuità tra la cultura medioevale e quella del Rinascimento, si proponeva di documentare con la sua opera come questa rottura si realizzasse nella storia della poesia. Se altri non aveva visto, tra la fine del Medioevo e l'inizio dell'età moderna, che un lungo silenzio poetico durato cinquant'anni, lo storico con paziente diligenza illuminava i ricordi e le rovine di una luminosa poesia giunta alla sua decadenza. Questa, e non altra, era la posizione estrema cui poteva giungere il giudizio espresso dalla critica classica.

Ma come non attendersi che, alla luce delle ricerche sulla letteratura medioevale, ricche in quel periodo di frutti copiosi, non si sviluppasse una pronta reazione? Infatti, partendo da una visione storica opposta a quella del Guy, Henri Chamard, quasi in quegli stessi anni (1913-1914), mettendosi alla ricerca delle origini della poesia francese del Rinascimento,[5] indicava fra gli immediati precursori proprio i *Rhétoriqueurs*. Fra tanta morte lo studioso notava alcuni importanti elementi di vita! Si trattava, in verità, di fatti che nel generale giudizio negativo il Guy, pur conoscendoli, non aveva saputo storicamente valutare. Lo Chamard osservava che l'unione della poesia con l'erudizione scientifica era una caratteristica che i poeti della Pléiade avevano ereditato proprio dai loro predecessori dell'inizio del secolo. Aggiun-

geva che anche l'amore per l'antichità e la rivalutazione della lingua nazionale non erano caratteristiche originali della scuola del 1550, in quanto proprio in alcuni dei principali *Rhétoriqueurs* avevano già trovato validi difensori. Finalmente, il nostro studioso aveva il merito di comprendere che la grande importanza riconosciuta alla tecnica e la proclamata unione della poesia con la musica erano precisamente i concetti che avevano prodotto nella poesia francese del Rinascimento i risultati piú fruttuosi. Ora, come trascurare che questi princípi erano alla base della concezione artistica dei *Rhétoriqueurs*?

Non altrimenti su di una poesia tanto disprezzata nasceva una nuova interpretazione critica che, sorretta da validi argomenti, si poneva in netto contrasto con quella tradizionale. Nello sviluppo degli studi di quest'ultimo trentennio tanto la prima come la seconda compivano il loro naturale cammino con alterna fortuna al seguito dei sempre nuovi contributi che, nel dibattuto problema dei rapporti tra la cultura medievale e quella del Rinascimento, venivano recati tanto dai sostenitori del perdurare della cultura del Medioevo nel Cinquecento, come dai ricercatori dei segni precursori del Rinascimento nei secoli medioevali. Noterò, tuttavia, che la tesi del Guy trovò validi sostenitori nello Huizinga[6] e nel Tilley[7] ed un seguace fedele nel Morçay,[8] mentre la novità della interpretazione storica dello Chamard venne subito compresa dal Vossler[9] e, poi, ripresa e documentata dallo Spaak[10] e dal Doutrepont.[11] Ma gli argomenti che, da una parte e dall'altra, venivano offerti non servivano in alcun modo a conciliare le tesi opposte che, ancora in anni a noi piú vicini, furono ribadite dai due principali sostenitori quando nuove ricerche li portarono a rivedere il loro giudizio critico. Cosí, nel 1937, il Guy, a proposito dell'edizione dei *rondeaux* del ms. 402 di Lilla, esprimeva, pur con la dovuta prudenza, la sua convinzione che in tutta quella poesia non si potesse « *découvrir le moindre présage d'une prochaine et splendide évolution* »;[12] mentre, per altro verso, nel 1940, lo Chamard, ritornando sull'argomento,[13] non esitava a riprendere tutti gli elementi che lo convincevano a vedere nei *Rhétoriqueurs* i precursori legittimi della scuola poetica del 1550.

Il merito di aver intravisto fra le opposte tesi la possibilità di una conciliazione spetta a Marcel Françon. Il ben noto editore del

ms. 402 di Lilla[14] e degli *Albums poétiques*[15] di Margherita d'Austria, dalla lunga dimestichezza filologica con la produzione poetica di quel periodo, riportò la convinzione che un retto giudizio critico su tutta quella letteratura non è possibile se questa non viene messa in stretto rapporto con il gusto artistico contemporaneo. Questo gusto, dice il nostro autore, ispira in ugual misura l'architettura come la pittura, la poesia e la musica, poiché in tutte le arti si nota un'unica tendenza che consiste nel chiedere all'architetto ed al musico, al pittore ed al poeta, l'elaborazione di un'arte che, non sapendo rinunciare ad alcun elemento costitutivo, si affida con troppa fiducia alla pura forma. L'importanza storica di questa concezione consiste nel fatto che essa è l'indice sicuro dell'instabilità dell'epoca; quell'instabilità che si trova in tutta la vita sociale di un periodo in cui le vecchie istituzioni medioevali sono in via di trasformazione, mentre nuove classi stanno sorgendo ed imponendosi. Onde, come nella vita cosí nell'arte è facile riscontrare, insieme congiunti, elementi vecchi e nuovi: il piú vivo ardore umanistico con l'allegorismo deteriore, l'elogio della benefica natura con gli insulti piú volgari contro le donne.

Il principale vantaggio di una simile impostazione del problema critico consiste nel permettere di valutare con sicurezza ogni elemento costitutivo dell'arte di un periodo dimenticato. In altre parole, ponendosi da questo preciso punto di vista, lo studioso può indicare quali sono i germi di novità che, pur tra tanto decadente tradizionalismo, annunziano i frutti piú belli della cultura letteraria successiva, evitando di cadere negli eccessi delle due interpretazioni opposte, entrambe per necessità esagerate.

Stupisce, pertanto, di dover notare come il Françon, dopo di aver intrapreso una via cosí sicura, si arresti timoroso e giudichi il formalismo artistico che egli crede il fondamento di tutta quell'arte di transizione, come il piú importante indice della decadenza cui giunse in quegli anni la cultura medioevale. Essendosi proposto d'indicare quanto era vivo e quanto era morto nella letteratura di quel periodo, condannato il principale elemento costitutivo di essa, con ciò stesso il critico ne condanna tutto il complesso. Ed è cosí che egli ricade inavvertitamente nell'interpretazione del Guy dal quale, pur vigorosamente, si era staccato.

Ora, proprio a questo punto del processo critico, non è possibile

dimenticare come già il nostro De Lollis avesse camminato ben avanti su questa via quando, pur non contrastando il giudizio negativo del Guy (i poveri « *faiseurs de vers* » del Sainte-Beuve erano diventati per lo studioso italiano semplicemente dei « *disgraziati* ») osservava il carattere del tutto rinascimentale di quel loro ardente ed esclusivo amore per la forma. « Questi disgraziati », scriveva il De Lollis, « alla Rinascenza aspirano, se non appartengono, pel culto, sia pur malinteso, della forma... Essi già si vengon volgendo ai classici e ai latini piú che ai greci per l'eloquente dignità della loro lingua. Anzi, essi arrivano già alla confusione cosí caratteristica dell'Umanesimo da Petrarca in poi, dell'oratore e del poeta, del retore cioè e dell'ispirato che pur dovrebbero essere cose opposte ».[16]

Come è evidente, al De Lollis non era sfuggito che proprio quella caratteristica formale, cosí importante elemento dell'arte e, in modo particolare, della poesia di quel periodo, non era un indizio di decadenza di tutto un gusto, ma un tentativo « *praticato col concorde furor dei Titani* » verso una nuova forma di poesia. Se a questa poesia i *Rhétoriqueurs* giunsero ben raramente, non per questo il loro tentativo rimase senza risultati e meno che mai fu svalutato, come dimostra la perdurante influenza di alcune caratteristiche di stile tanto in Marot come nei poeti della Pléiade.

Ecco, quindi, come il problema critico nella sua storia denuncia una decisiva importanza. Per meglio valutare l'originalità della poesia delle generazioni letterarie francesi del Rinascimento è necessario sapere con precisione se la poesia medioevale a questa recò ancora validi aiuti e, nel caso positivo, è indispensabile indicare il valore letterario di questi aiuti. Nei mille e mille versi composti durante i cinquant'anni che separano Villon da Marot bisogna studiare tutto quanto in qualche modo poté essere accettato come insegnamento e come esempio dalle seguenti generazioni di poeti. Allora soltanto si comprenderà quanto di nuovo i *Rhétoriqueurs* recavano sotto il tradizionale paludamento medioevale, proprio come nella pittura del Bosch o nella polifonia di Ockeghem si notano, nascosti nella complessa espressione tradizionale, alcuni segni precorritori di una nuova concezione artistica. In questo modo la discussione se questi poeti siano ancora dei medioevali o già dei rinascimentali

cesserà di avere un qualche interesse e chiara, invece, apparirà la loro originalità storica nella quale essenzialmente consiste quanto di tradizionale e di nuovo vi è in ogni opera umana.

* * *

2. - Si è ripetuto sovente che la concezione artistica dei *Rhétoriqueurs* si risolve in un'esclusiva artificiosità formale che invano tenta di coprire la piú assoluta nullità delle idee e dei sentimenti. Ma questo non è vero. L'idea che i nostri letterati si facevano della poesia, anche se non era esatta, non aveva nulla di eccessivo; certo, aveva basi culturali ben piú sicure di quanto non sia stato ancora detto.

È noto, infatti, che lo sforzo di tutta la cultura letteraria francese del secolo XV ha avuto come scopo la riabilitazione della retorica di fronte all'imperante tirannico dominio della logica. E dicendo « retorica » intendo tutti i valori letterari, tanto in prosa come in verso, che durante il secolo XIII erano stati quasi completamente trascurati nella rottura dell'equilibrio che, per un lungo periodo medioevale, aveva retto l'insegnamento delle prime tre arti liberali. All'inizio del secolo XV gli umanisti ed i teologi che si radunarono attorno a Gerson ed a Nicolas de Clamanges, forse per influsso della rinnovata cultura italiana, certo facendo eco ad una tendenza che nel Medioevo non era venuta mai meno, intrapresero la difesa della retorica dispregiata contro l'imperante logica. Con questa loro azione dottrinale e pratica gli innovatori nettamente reagivano alla concezione che proclamava quale forza di convinzione e di diffusione avesse la verità cristiana esposta nella sua forma piú semplice e piú nuda. Si venne, allora, riprendendo e diffondendo contro tenaci oppositori, il concetto antico, tanto caro ai classicisti medioevali, dell'unione dell'eloquenza con la sapienza, cioè dell'indissolubile e necessaria sintesi del bello con il vero, essendo il primo indispensabile ornamento del secondo. Se questo concetto fu sostenuto contro i mistici da un lato e, dall'altro, contro i teologi tradizionalisti già dai primi amici francesi del Petrarca, certo esso trovò, poi, piú rigorosi difensori nel Gerson e nel Clamanges, senza tacere di Jean de Montreuil il quale, dalla lettura delle opere dell'amico Salutati, su questa via dovette essere stato spronato e piú volte confermato. Proclamando l'unione del-

l'eloquenza con la sapienza gli umanisti intendevano rifiutare in modo assoluto il linguaggio disadorno e sciatto, tanto in latino come in volgare, per mezzo del quale, durante almeno due secoli, si era venuta esponendo, discutendo ed analizzando la verità cristiana. Ma, peraltro, essi si facevano difensori di una nuova ed energica rivalutazione, e questa volta senza vicini tramonti, della poesia e della letteratura, considerate e l'una e l'altra quali strumenti non soltanto utili ma indispensabili di ogni conquista intellettuale. Nell'asserita uguaglianza d'interessi e di possibilità della retorica e della grammatica con la logica veniva di fatto riconosciuta nuova importanza sociale ad una piú vasta sfera della cultura. Per essa gli studi umanistici cessavano di essere considerati, come era avvenuto fino ad allora, come materia propedeutica e rivelavano un loro autonomo interesse culturale.

Quando, verso il 1470, Guillaume Fichet intraprendeva nella Sorbona i suoi corsi sulla retorica latina e, quindi, stampava una sua opera sull'argomento; quando, dopo di lui, R. Gaguin e G. Tardif continuavano su questo cammino che, per essere stato tanto trascurato, appariva in quegli anni cosí nuovo, non altro facevano, quegli scrittori, che diffondere il concetto fondamentale che, all'inizio del secolo, aveva validamente sostenuto il gruppo umanistico del Gerson e del Clamanges. Ma, con la diffusione di un simile concetto, i primi umanisti francesi venivano, pure, affermando la novità delle opere che su quel concetto si fondavano mentre, peraltro, rivalorizzavano tutta l'attività letteraria che i difensori della nuda verità avevano sempre disprezzato o, almeno, trascurato. Vicino al tipo del filosofo che si affidava unicamente alla forza razionale delle argomentazioni e che a queste non concedeva né il giro di una frase elegante né alcun respiro di poesia, si venne in quel tempo diffondendo, pur nel ristretto ambiente della Sorbona, il tipo dello studioso fornito anche di doti letterarie e di gusto poetico, abile parlatore con intonazione classica, capace di discutere una dibattuta questione teologica come di difendere gli interessi diplomatici del proprio sovrano. Fichet, ascoltato l'invito del Bessarione, corre a Roma per dedicarsi alla crociata, Gaguin diventa superiore del suo ordine, ambasciatore di Carlo VIII, storiografo della casa di Francia; Tardif è, ad un tempo, teologo, retore e scrittore di un trattato di falconeria per il suo re.

Non meno importanti effetti produsse la rivalutazione delle facoltà letterarie là dove queste in fondo non avevano mai cessato di essere utilizzate; dove quasi avevano trovato un ultimo rifugio durante il dominio incontrastato del gusto scolastico. Nelle corti, nei palazzi dei potenti, nelle case dei commercianti che la nuova politica, soprattutto di Luigi XI, aveva enormemente arricchito, acquistarono nuova importanza sociale lo storiografo, l'oratore, il poeta. Allora, al problema politico, all'avvenimento di pace o di guerra, alla nascita o alla morte di un personaggio illustre furono date nuova illustrazione ed originali eleganze. Anche in questi casi si amò abbellire il vero di ricercati ornamenti. I duchi di Borgogna nominarono dei poeti come storiografi titolari per scrivere le imprese da tramandare ai posteri; i re di Francia, pur meno fastosi, vollero dei poeti per cantare i momenti piú importanti della loro vita; ovunque, chi trattava in Francia difficili affari, persino per dirigere la costruzione di una chiesa, cercò dei poeti e, con essi, i migliori letterati del tempo.

Non c'è dubbio che a questa ripresa della concezione letteraria che faceva del necessario abbellimento del vero il proprio principio teorico, la cultura francese fu condotta dal suo naturale progressivo raffinamento. Se questo per tutto il secolo XV fu sicuro ma lento, con l'inizio del nuovo secolo acquistò tali impulsi e cosí inattesa rapidità da rinvigorire il nuovo gusto e diffonderlo anche oltre gli umbratili ambienti umanistici ed i ristretti circoli cortigiani. Una nuova visione artistica espresse il gusto francese di quegli anni. Se, altra volta, gli scarni elementi costitutivi della realtà avevano acquistato un valore assoluto e, da soli, erano il simbolo di tutto un universo; ora, questo stesso universo veniva espresso con un'abbondanza di ornamenti, con una minuzia e con un fasto tali che l'artista pareva smarrire nel particolare ogni valore dell'universale. Quello che fu giudicato un inutile smarrimento era, in concreto, soltanto una differente ed originale aspirazione alla perfezione estetica.

Tutta la realtà si volle rendere piú splendente di nuova bellezza. E naturalmente, trattandosi di un ambiente di stretta mentalità cristiana, la realtà religiosa fu quella che ebbe le prime cure dei nostri letterati. In quel giro di anni Gaguin si era trovato d'accordo con Erasmo, ed entrambi con Molinet e Blaise d'Auriol,

nel pensare che i temi cristiani potevano benissimo essere cantati in lingua volgare, purché questa fosse purificata e resa splendente. Si desiderò da piú parti che un nuovo Virgilio sollevasse i piú confortanti argomenti cristiani all'altezza della vera poesia e poiché nessuno in Francia aveva raggiunto simile mèta, Battista Mantovano fu additato da tutti come il modello da imitare. Cosí Erasmo esprime un giudizio diffuso in quegli anni: « Qua in re Baptista ille Mantuanus palmariam meo iudicio navavit. Qui ut cum Marone communem patriam sortitus est, ita ad Maronis eruditionem non parum accessit; qui mihi non alio iure christianus Maro videtur appellandus ».[17]

A questo nuovo Virgilio cristiano si riferirono quanti con le loro composizioni dettero sviluppo a tutta la versificatoria religiosa che in quel tempo diventò particolarmente fiorente. Nelle accademie devote di Caen, di Dieppe, ma soprattutto di Rouen, ebbero grande sviluppo quei Puys-Notre-Dame dove, in un concorso annuale, venivano assegnati premi a quanti componevano le migliori poesie in onore della Vergine. Tutti i poeti del tempo vi presero parte e non saprei chi escludere. Ognuno in questi concorsi cercava la consacrazione della propria fama e le sconfitte erano tanto piú dolorose. Nel 1516, a Rouen, Guillaume Crétin, che aveva presentato un *chant royal* ben noto (« *La carte blanche ou n'eust onc tache aulcune* »), non ottenne il successo che il suo nome avrebbe fatto sperare; gli fu preferito Pierre d'Avril. Nel 1521, sempre a Rouen, i Marot, padre e figlio, si presentarono insieme al concorso, ma soltanto il padre fu premiato e la sconfitta del figlio non sarà dimenticata da François Sagon nella famosa polemica del 1537.

In queste gare poetiche, piú che altrove, si manifestavano il gusto dell'epoca e, di conseguenza, la concezione letteraria che guidava l'attività dei nostri versificatori. Nei Puys l'argomento era fisso per sempre, anzi era unico. Il grande interesse che in quegli anni aveva suscitato la disputa teologica sulla immacolata concezione della Vergine aveva polarizzato attorno ad essa nel campo letterario l'attività di tutti i principali scrittori. E fu una gara a chi meglio riusciva a scoprire originali motivi ed insospettate forme nel cantare quell'unico argomento. L'esempio se altro mai illustre ed immediato della preghiera di Villon non turbava nessuno, poiché non al proprio cuore si chiedeva l'ispirazione, ma alla fantasia ed alla tecnica. Il ricordo di Villon non faceva, certo, ombra ad Erasmo

ed a Robert Gaguin quando ammiravano le poesie religiose in latino del comune amico G. Herman. Ma, ugualmente, non proprio su quell'esempio modellavano le loro composizioni Molinet e Blaise d'Auriol che si facevano vanto di cantare con nuovi metri le gioie ed i dolori della Vergine. Il modello restava sempre Meschinot, il quale era famoso per aver saputo comporre una poesia in cui le lodi della Vergine potevano essere lette in trentadue maniere differenti. Tali, infatti, erano le stravaganze e le esagerazioni del gusto cui era giunta l'applicazione rigorosa di un concetto umanistico fatto da chi ignorava del tutto la natura precisa della creazione poetica.

Tuttavia, non soltanto alla verità cristiana i nostri letterati dedicarono tutte le cure della loro attività esornativa. Non meno vasto e certo piú vario si offriva il campo della morale cristiana in cui, qualche decennio prima, Michaut e Chastellain, al seguito di tutta una lunga serie di autori medioevali, avevano compiuto opere diventate súbito modelli ammirati di un genere letterario, il *doctrinal*, che la tradizione culturale aveva precisamente perfezionato a questo scopo. Tutte le fondamentali leggi della morale cristiana offrirono argomenti ai nostri versificatori. Naturalmente, la piú sfruttata fu quella che riguardava la vita coniugale, importante per gli interessi sociali che continuava a suscitare e per gli innumerevoli sviluppi letterari che offriva. Compositori rimasti a noi sconosciuti come gli autori del *Doctrinal des nouveaux mariés* e del *Doctrinal des filles à marier*; poeti di fama come Jean Bouchet che scrisse le *Epistres aux pucelles et filles à marier*; tutti, noti ed ignoti, manifestano la preoccupazione di mettere in versi l'insegnamento della morale cristiana sul matrimonio in uno stile e con artifizi che riescono a conquistare e a conservare l'interesse del lettore.

Altrettanto si dica delle varie opere che ebbero come argomento questa o quella parte della morale sociale. I dottrinali che hanno come titoli *La Doctrine du père au fils*, *Comment les dames se doivent honnestement gouverner*, *L'art et science de bien parler et de soy taire*, racchiudono tutta la piú varia ed infinita casistica morale che tali argomenti suggeriscono. Essi non meriterebbero alcuna menzione se non servissero precisamente a dimostrare con quale preoccupazione letteraria quelle opere siano state composte. Non c'è, quindi, da stupirsi se da una simile concezione letteraria nessun argomento morale fu lasciato da parte. Octavien de Saint-

Gelais col suo *Séjour d'honneur* (1494) si preoccupava di offrire un manuale di arte del ben vivere; Jean Marot nel suo *Doctrinal des Princesses* (1520) prendeva a verseggiare precetti di morale cortigiana; F. Girault non provava alcuno scrupolo nel mettere i suoi versi al servizio di non so quale morale finanziaria che verseggiava nel suo *Moyen de soy enrichir* (1525). Ma sovente accadde, pure, che questa preoccupazione di riunire ad ogni costo il bene morale con il bello poetico diventasse tanto invadente da piegare ai suoi interessi anche opere che per natura loro questi interessi non potevano servire. In quegli anni la tendenza a moralizzare Ovidio produsse le esagerazioni del commento di Gilles de Delft al *De remedio amoris*; Molinet dedicò le sue migliori forze a moralizzare il *Roman de la Rose* (1500) al fine d'inclinare gli animi esclusivamente all'amore divino; per conto suo, quel malizioso gaudente che era il Saint-Gelais, traducendo dal latino del Piccolomini *L'Histoire de Eurialus et Lucresse, vrays amoureux* (1493), si sforzò di provare che questa leggenda, in cui è descritto un ben consumato adulterio, dimostra quali orribili pene siano riservate ai cuori troppo sensibili.

Minori artifizi stilistici e piú naturale sviluppo richiedevano dai nostri verseggiatori gli argomenti di carattere storico-politico. In questo caso particolare, la loro concezione letteraria non soltanto non trovava alcun contrasto, ma si avvalorava di tutto l'insegnamento classico e degli esempi offerti dalla tradizione medievale. Il proposito di cantare in sonanti versi epici le imprese dei duchi e dei re, se da un lato non poteva non trovare la piú favorevole accoglienza da parte dei protettori, dall'altro confermava quella funzione sociale della letteratura che, come s'è visto, era sostenuta dalla nuova concezione letteraria. È naturale, adunque, che i nostri verseggiatori, anche in questo campo, abbiano tutti provato il loro talento al fine di dare alla letteratura francese quel poema epico e quel poema storico, foggiato sui modelli classici, che ancora le mancavano. Nessuno naturalmente vi riuscí, né Chastellain tanto ammirato ai suoi giorni, né Crétin che pur compose ben ventimila versi per narrare la storia francese da Faramondo ad Ugo Capeto.

In tutti questi numerosi tentativi come non ammirare il desiderio provato e dimostrato di arricchire le piú belle pagine della storia francese con tutti i piú preziosi ornamenti letterari? Gli

esempi classici, le letture medioevali, gl'immediati precedenti italiani piú volte si fanno notare in queste opere e con esse tutte le prove di una tecnica sapiente, tutte le abilità del mestiere. Anche la pubblicistica in versi che fiorí abbondantemente attorno a Luigi XII e che è nota specialmente per alcune opere di André de La Vigne, di Jean Marot e di Jean Bouchet, conferma, essa pure, lo sforzo letterario compiuto da questi autori.

Come nella versificatoria sacra e morale, anche in quella politica l'ornamento poetico rimane puramente esterno. Fa difetto la forza interiore dell'ispirazione che insieme possa fondere in una superiore sintesi il contenuto e la forma. Manca, in una parola, il poeta. Tuttavia, in questo caso, i motivi polemici, l'attualità mordente degli avvenimenti (basterà pensare alle alterne vicende delle guerre d'Italia e alla lotta con il potere papale) suscitano, talvolta, nel compositore sentimenti non del tutto comuni. Allora, il ritmo del verso raggiunge una semplicità popolare tale, da far pensare che in qualche canzone politica creata in simili condizioni si possa indicare l'inizio di una vena lirica che troverà, piú avanti nel secolo, insperati sviluppi.[18]

Questa vena di carattere popolare è forse l'unico indizio di spontaneità felicemente affiorante nel deserto compatto dello sforzo letterario dei *Rhétoriqueurs*, peraltro chiusi al sentimento, dimentichi di se stessi, tutti occupati all'ornamento stilistico di un contenuto che, al versificatore in quanto uomo, è del tutto estraneo. Ma una simile vena è, pure, una luminosa dimostrazione che, se la concezione letteraria a cui i nostri autori furono fedeli serve a giustificare storicamente lo sforzo stilistico e culturale compiuto, questo tuttavia non può sostituire la genialità poetica.

Si può, adunque, concludere che il trovare cosí ampiamente dimostrata in tutta la produzione dell'epoca l'applicazione rigorosa di una formula letteraria, costringe a pensare che all'intuizione artistica ancora una volta i nostri autori avessero sostituito la forza della ragione. E questo avvenne come un naturale riflesso del preciso clima di quel momento storico. La logica che abbiamo visto imperante in tutti i campi della cultura e che soltanto lo sforzo concorde dei piú valenti ingegni suscitati dall'Umanesimo aveva potuto limitare, proprio quella logica per altro cammino ritornava a far sentire il suo dominio, penetrando di se stessa anche la creazione arti-

stica, razionalizzando un'attività che per sua propria natura non poteva essere che restia. Cosí la spontanea creazione poetica veniva uccisa nella teoria e nella pratica con la distinzione del contenuto e della forma che, per essere congiunti ma non uniti, producevano dei versi e non la vera poesia.

Scrivendo, verso il 1528, a Jean Bouchet, Rabelais dice di trovare nell'amico le due piú squisite qualità del vero artista e cioè « *douceur et discipline* ». Marot, nel suo elogio di Guillaume Crétin, affermava di ammirare nel maestro « *le prince de l'équivoque* » e « *l'homme qui tant sçavoit* ». In questo modo, la generazione seguente fissava nella perfezione tecnica e nella vastità della cultura gli elementi fondamentali della concezione letteraria dei *Rhétoriqueurs*. Ma essa era ancora troppo vicina nel gusto e nell'influenza per comprendere che, gettando il manto prezioso della perfezione tecnica sulle spalle di un retore colto, non per questo costui diventa poeta. Tuttavia, se l'ammirazione non permetteva né ad un Rabelais né ad un Marot di scorgere il difetto della concezione da cui dipendevano, tutti i pregi erano loro ben presenti. Di questi pregi è necessario, ora, sottolineare la vera ed unica importanza storica.

* * *

3. - Considerando la poesia semplicemente un paludamento della realtà, i *Rhétoriqueurs* furono spinti dalla natura stessa della loro concezione a concentrare tutti gli sforzi ed ogni preoccupazione artistica a rendere questo paludamento sempre piú ricco di eleganze e di raffinatezze. È naturale, quindi, che tutta la loro attenzione sia stata rivolta alla parte fondamentale del loro lavoro artistico, poiché al contenuto propriamente detto, come si è visto, erano indifferenti, non riflettendo mai in esso una loro intima preoccupazione spirituale. La poesia, pertanto, fu ridotta ad una semplice ricerca di forme o, come allora si chiamò, ad una retorica. La stessa parola « *rhétorique* » acquistò in quel periodo un'accezione che non aveva avuto nei secoli precedenti perché venne a significare « *art poétique* ». Per questo, fino all'opera di Gratien du Pont (1539), i trattati di versificazione furono chiamati *Rhétoriques* o meglio *Arts de seconde rhétorique*, mentre il sostantivo « *poétrie* » indicò, soltanto, un particolare colore retorico e, precisamente, una delle forme dell'invenzione con cui le figure mitologiche e bibliche erano

adattate a simboli morali. Aggiungerò, ancora, che, quando questo significato si trasformò nuovamente con il mutare della concezione letteraria, Marot, non insensibile a questa trasformazione, sostituí nelle varianti delle sue opere la parola « *rhétorique* » con « *poésie* ».[19]

Questa ricerca formale, tuttavia, non riguardava, soltanto, la versificazione o, comunque, la parte piú esteriore dell'attività espressiva. Infatti, i nostri autori spingevano la loro continua preoccupazione con ugual interesse anche verso la scoperta di sempre nuove forme fantastiche. Onde, il lavoro artistico dei *Rhétoriqueurs* deve essere giudicato come il fastoso abbellimento, non soltanto per mezzo dell'espressione, ma anche per mezzo della fantasia, di tutti i piú tradizionali temi letterari. Si aggiunga che questa ricerca di forme fantastiche non è meno significativa di quel particolare gusto. Direi, anzi, che proprio essa piú che la ricerca di pure forme espressive dimostra quanto applicata ingegnosità e quanto studio quei letterati ponessero nel loro lavoro di composizione. Stupisce, pertanto, dover osservare come la critica non l'abbia mai messa sufficientemente in rilievo.

Si noti, ad esempio, quale impegno di fantasia si sia assunto Molinet nella composizione del suo *Chappelet des Dames* (1478). Il poeta si proponeva di dire le lodi di Maria di Borgogna, sua protettrice. Era, questo, uno dei temi piú sfruttati. Persino il nome della principessa non offriva molta libertà d'invenzione, dati i precedenti della poesia medievale. Ed ecco che cosa immagina il nostro autore. Trasportato in sogno sulla cima di una montagna, incontra una dama chiamata Virtú che intreccia una ghirlanda composta di cinque lettere, di cinque fiori, di cinque virtú e di cinque colori. Ogni lettera si riferisce ad un nome femminile di cui sono celebrati i meriti; cosí di ogni fiore, di ogni virtú e di ogni colore, per giungere alla conclusione che è perfetta soltanto quella donna la quale riunisce in sé tutte le qualità lodate. Chi sarà la designata? Dopo lunga scelta la preferita è, naturalmente, Maria di Borgogna alla quale viene offerta la ghirlanda. Una ghirlanda, come si vede, di fiori finti, ma intrecciati con arte laboriosa.

Un còmpito ancora piú difficile s'impose Jean Marot nel 1512. Anna di Bretagna aveva messo in pericolo la propria vita dando alla luce un figlio. La corte aveva vissuto ore di ansia a cui era succeduta, con la guarigione, la piú schietta gioia. Impegnato a cantare

in poesia l'avvenimento, Marot compose piú di mille versi, affidandosi ad un sogno allegorico in cui la fantasia chiede aiuto, non soltanto alla terra, ma anche al cielo. Infatti, il versificatore immagina che mentre in una chiesa la Nobiltà, il Clero ed il Popolo pregano per la salute della regina, gli angeli in paradiso chiamano Anna a partecipare al gaudio celeste. Iddio pare inclinare al desiderio di questi ultimi quando la Carità, la Fede e la Speranza intervengono per dimostrare quanto la regina sia ancora utile sulla terra. Tutti i morti che da lei hanno ricevuto benefizi partecipano alla supplica per avvalorare quelle preghiere fino a quando Iddio, convinto che questa supplica è giusta, manda la Misericordia e la Pietà a guarire la regina. Come negare che qui Marot, pur servendosi di abusati motivi allegorici, dimostri, a proposito di un avvenimento non particolarmente ricco di possibilità, ingegnose doti di fantasia?

Altrettanto si deve dire di Gringore per il suo *Testament de Lucifer* (1521). Come è noto, il *testament* era un genere letterario che per aver avuto nel Quattrocento ampio sviluppo, godeva ancora durante il nostro periodo di un grande successo. Né si dimentichi come alla sua illustrazione e fama avesse contribuito la poesia di Villon. Tentare una variazione su quel tema non era còmpito facile, quando si ricordi che, nel giro di quegli anni, Molinet aveva pubblicato *Le Testament de la guerre*, un anonimo compositore *Le Testament d'un amoreux* e che, ancora nel 1546, sarà scritto *Le Testament de Martin Luter.*

Gringore non temette i concorrenti e diede libero sfogo alla sua non debole vena satirica immaginando che all'inferno gli toccasse di assistere al momento solenne in cui il re dei diavoli, circondato dai piú rappresentativi dei suoi aiutanti, esprime le sue ultime volontà. Secondo queste volontà, Lucifero lascia in eredità agli svizzeri la fierezza, il lusso ai francesi, la superbia agli spagnoli, l'avarizia agli italiani, l'ubriachezza ai lanzichenecchi per concludere col regalare la lussuria ad ogni uomo. Satira, come si vede, di preciso carattere sociale e tipica di questo autore; ma che si esprime con un gioco di fantasia che è necessario valutare positivamente. Non è lecito esprimere un giudizio differente a proposito dell'opera di Jean Bouchet, *Les Regnars traversant les périlleuses voyes des folles fiances du monde* (1503), dove, per colpire i vizi dell'umanità in quegli anni in cui Sebastiano Brant aveva composto il suo *Narren-*

schift ed Erasmo stava pensando al *Moriae Encomium* (1509), l'autore ci trasporta nel regno delle volpi che, per raffigurare gli uomini, sono descritte in lotta nelle varie classi sociali della vita pubblica e privata.

Come è evidente, siamo di fronte ai giochi di una fantasia dalla vena inesauribile. Senza dubbio, dello stesso gusto sono certi quadri fiamminghi dell'epoca come *La satira della cavalleria* o *La fantasia morale* di Girolamo Bosch. Negli uni e negli altri è necessario denunziare una ricerca spinta fino al paradosso, allo scopo di attrarre l'interesse del lettore e per reclamare una libertà di fantasia che non si riconosce alcun limite e che giunge fino all'assurdo. Quale di questi autori abbia raggiunto l'estremo limite non saprei, ma certo andò ben avanti su questo cammino il Molinet quando nel suo *Temple de Mars* (1475) adattò tutte le cerimonie particolari al culto cattolico nella descrizione del tempio del dio della guerra. In questo tempio le bombarde servono da campane, il sangue sostituisce l'acqua benedetta, la polvere da sparo l'incenso, le corazze i paramenti e via di questo passo. Imitando questa allegoria nel *Temple de Venus* (1511), Lemaire de Belges aggiunse arditezza ad arditezza supponendo che la funzione certo poco religiosa celebrata dall'arciprete Genius nel tempio della dea dell'amore si svolga con tutti i ricercati simboli della liturgia cristiana. Ma anche qui, in questa eccessiva assimilazione del sacro con il profano, soprattutto il Lemaire offre molteplici prove di una fantasia non comune e certo ricca di colori e di argute trovate. Non a caso l'opera piacque a Clément Marot il quale, come è noto, seguí fedelmente le orme del predecessore nel suo *Temple de Cupido.*

Appare, adunque, evidente anche da questi pochi esempi, scelti fra i piú significativi, come i nostri letterati, pur appoggiandosi sul ricco materiale che offriva loro la tradizione medioevale, questa abbiano arricchito di nuovi elementi fantastici, preoccupati come furono di procedere di molto su questa via. Cosí essi riuscirono ad aggiungere nuovi ornamenti ad un'arte che già pareva curvarsi sotto il peso di tanti monili veri e falsi.

Un piú breve discorso richiede la dimostrazione di quanto intensa e ricca di risultati sia stata la ricerca di nuove forme espressive compiuta dai *Rhétoriqueurs.* In questo campo gli studi del Langlois,[20] dello Châtelain[21] e del Guy[22] hanno offerto indicazioni che

restano sempre valide. Postisi al centro della tradizione medioevale, i nostri letterati, spinti dal proprio desiderio di creare nuove forme di bellezza, inventarono tanti e cosí svariati artifizi da giungere fino all'assurdo. Nella rima aumentarono all'infinito le possibilità del ritmo; nel verso arricchirono di ogni pensabile complicazione la sua struttura; nella lingua, dopo di aver latinizzato il francese fino al punto permesso dalla loro cultura, mescolarono ancora la lingua classica con quella volgare alternandole, talvolta, nelle strofe e, persino, nei versi. Di tutti questi risultati furono cosí coscienti e fieri che sentirono il bisogno di compilare parecchi inventari di tutte le novità metriche da loro scoperte.

In fondo, quello che appare chiaro da tutto questo vasto e complesso rinnovamento della costruzione del verso francese è la volontà di risolvere quei problemi che la stretta unione della poesia con la musica veniva fornendo al compositore. I *Rhétoriqueurs* ebbero in modo evidente la funzione storica di compiere in quegli anni tutti i piú noiosi, ma utili esercizi sulle capacità ritmiche della lingua francese. Preoccupati dell'adattamento musicale cui erano quasi sempre sottoposte le loro composizioni, essi cercarono di mettere in valore, soprattutto, i generi a forma fissa. Pertanto, si sforzarono di costruire le loro opere, di breve e di lungo respiro, possibilmente su due unici suoni. Soprattutto, applicarono la loro piú attenta cura al perfezionamento e all'arricchimento della rima. I risultati che ottennero proprio in questo ultimo campo e le esagerazioni che si registrano provano il loro impegno ed un ardore che in quei saggi propositi non seppe trovare un limite.

Nel desiderio d'inventare rime difficili e complicate, la cosiddetta *rime riche* offrí ai versificatori la possibilità di ornare il verso di tutto il fasto voluto. Ma per questa via accontentò le esigenze in modo piú sicuro la *rime équivoquée* che fu considerata una delle supreme raffinatezze in cui, come s'è visto, Guillaume Crétin dimostrò un'eccellenza rimasta insuperata. La *rime équivoquée* nel suo principio metrico non era che una finezza; se si vuole, un preziosismo tale che incontrato in un isolamento studiato, come accadrà nei poeti del tardo Cinquecento, non è senza un preciso sapore di riuscita eleganza. Ma nei nostri versificatori la finezza decadde subito nell'abuso e, pertanto, il preziosismo diventò volgarità; quella

volgarità che guida alcune composizioni dell'epoca in cui la rima si sostiene con il ritmo di una sola *équivoque* variamente ripetuta per una serie senza fine di versi.

È necessario precisare che questo artifizio non fu sufficiente per aumentare la ricchezza della rima. Si accettò di far rimare il verso non soltanto alla sua fine, ma al suo principio; anche si riprese la rima doppia alla fine del verso riunendo, poi, tutta una serie di versi cosí costruiti in modo da formare la cosiddetta *strophe batelée* che risultò una delle invenzioni metriche con struttura ritmica piú strettamente concatenata. La ripresa di una simile strofa rappresentò uno dei piú severi ostacoli che i *Rhétoriqueurs* posero al loro esercizio di compositori. Ma che proprio in questi ostacoli essi si cimentassero volentieri lo prova il fatto che l'oscuro maestro Nicaise Ladam compose in questo metro tutta una sua cronaca che nel ms. fr. 9692 della Biblioteca Nazionale di Parigi occupa ben 139 fogli in 4°. Nessun artifizio prova meglio il preciso scopo ritmico di questi tentativi quanto l'uso della *rime rauque*, con la quale i nostri versificatori cercavano di riunire tutti i suoni piú aspri e piú duri, quasi per voler garantire nella nuova armonia della lingua francese anche le note piú basse e meno usate.

Nella ricerca di tutti gli effetti ritmici, oltre alla rima, offrirono nuove possibilità anche altri insegnamenti dell'arte retorica. L'allitterazione fu, naturalmente, uno dei mezzi piú in uso, ma con essa mette conto accennare ad alcuni degli altri artifizi che trovarono successo presso i versificatori di quell'epoca. Ricorderò la semplice giustapposizione di parole che esprimono idee simili, la riunione volutamente disordinata di una lunga serie di participi e di aggettivi, la ripetizione dell'ultima parola della prima strofa all'inizio della seguente, la posizione per una lunga serie di strofe di uno stesso suono al principio del verso come avviene nel *Labyrinthe de Fortune* di Jean Bouchet, in cui la parola « *péril* » incomincia il verso per cinquantadue volte consecutive. Finalmente, aggiungerò che le piú impensate stravaganze furono tentate con gli acrostici e con il *vers rétrograde*, cioè con un verso che si può leggere tanto da sinistra verso destra, come da destra verso sinistra. Il Petersen, or è qualche decennio,[23] illustrò la vita e le opere di un frate certosino che, forse, fra i nostri versificatori fu uno di quelli che compí le peggiori stravaganze. Egli, infatti, è l'autore di composizioni che,

oltre a proporre dei veri enigmi per essere comprese, presentano l'originalità, non dico il pregio, di potersi leggere dal basso in alto, di traverso ed in ogni senso. Risultati che testimoniano con certezza una cosa sola: la pazienza veramente certosina del frate.

Giunto a questo punto della mia trattazione, non credo ingiustificato domandare se tutta questa ricerca formale compiuta nel campo della fantasia e dell'espressione dai *Rhétoriqueurs* possa essere giudicata come il segno tipico dell'esaurirsi, per rapida involuzione, di una forza al termine del suo sviluppo. Infatti, come negare che in tutta questa operosità letteraria i nostri autori dimostrano un ardore e, anche, un amore per la propria arte che, in modo cosí diffuso e tanto profondo, si presentano senza precedenti nell'ambiente culturale francese? Non c'è dubbio che questi versificatori credono nell'importanza storica della loro attività. Ci crede Molinet che, moralizzando il *Roman de la Rose*, giustifica il rimodernamento linguistico da lui compiuto con il fatto che al suo tempo « *nostre langage est... fort mignon et renouvellé* ».[24] Ma dimostra di crederci anche Lemaire de Belges tutte le volte che nelle sue opere apprezza criticamente e storicamente l'opera dei suoi immediati predecessori. Infine, ci credono tutti quegli oscuri versificatori che all'arte retorica affidarono per l'avvenire il loro nome ed in questa speranza composero versi su versi.

Ora, come dimenticare che proprio in quel periodo, con questa stessa convinzione, operavano gli umanisti? È noto che i rapporti tra questi pionieri ed i nostri autori furono stretti e fondati tanto sullo sviluppo di un'unica tradizione culturale come sulla lettura delle stesse opere. Le conferme sono state elencate non da oggi. Basterà ricordare che sovente un personaggio, si pensi a Jean Bouchet, ha il suo posto onorato nell'uno e nell'altro movimento. Inoltre, nulla è piú facile che segnalare influenze umanistiche nelle opere dei *Rhétoriqueurs*. A questo proposito, le ricerche condotte dal Doutrepont sulle opere di Lemaire de Belges sono precise e convincenti.[25] Tuttavia, anche senza appellarsi a questo autore che potrebbe essere considerato un temperamento d'eccezione, si tengano presenti questi altri dati di fatto.

Per quanto riguarda le forme espressive, il rinnovamento linguistico compiuto dai *Rhétoriqueurs*, introducendo a piene mani latinismi nella lingua volgare, fu tale che è stato giustamente

osservato essere non i poeti della Pléiade ma i nostri autori meritevoli dell'accusa di Boileau di aver tentato di parlare il latino ed il greco in francese.[26] Ma si osservino anche i procedimenti stilistici non ancora sufficientemente analizzati e pur tanto significativi di uno studio attento e minuto delle opere classiche. Jean Marot, nel *Voyage de Venise* (1509), con una cura tutta particolare, volendo armonizzare il suo racconto, contrappone descrizioni e quadri di differente colore, usando il procedimento antitetico che gli avevano insegnato i classici. Crétin si rivolge a Virgilio per le immagini oltre che per le espressioni e, talvolta, ricorda cosí da vicino il suo modello da far pensare ad una parafrasi. E non sono questi che due esempi presi a caso.

Per le espressioni fantastiche le testimonianze non sono meno sicure. La mitologia in queste opere offre tutta la ricchezza del suo mondo per favorire il simbolismo e l'allegoria senza che nell'uso di essa vi sia la minima riserva ed alcun timore.[27] Si legga *La Complaincte de Gennes sur la mort de dame Thomassine Espinolle* (1505) di Jean d'Autun e si vedrà quale esibizione del mondo mitologico venga fatta in quest'opera e fino a qual punto essa sia parte integrante del mondo fantastico dell'autore. Ma altrettanto si può dire di tutte le allegorie ultramondane particolarmente frequenti nelle opere che ci interessano. Nessuno dei principali autori si privò delle ricche possibilità letterarie offerte dalla descrizione di un viaggio nel regno dei morti. Ho già detto del *Testament de Lucifer* di Gringore, ma ora devo aggiungere *Le Temple de Bonne Renommée* di Bouchet, *Le Séjour d'honneur* di Saint-Gelais e la seconda *Epistre de l'Amant vert* di Lemaire de Belges. Dante era noto ai nostri autori, ma piú sicuramente Virgilio è la fonte classica di queste opere che si servono dell'allegoria dell'*Eneide* non soltanto per colorare di speranza la morte, ma proprio come di un esempio tecnico particolare, come di una coreografia da sfruttare per inattesi sviluppi fantasmagorici.

Infine, non si può lasciare questo argomento senza ricordare come i nostri autori, nelle opere in cui dovettero essere fedeli interpreti e propagandisti dei loro protettori, si siano serviti proprio della mitologia per sostenere e diffondere la tesi ufficiale. L'esempio di tutte le opere scritte per giustificare storicamente il buon diritto dei re di Francia alle conquiste in Italia, e principal-

mente alla guerra contro Venezia, è fra i piú significativi. In quella occasione i nostri autori si ricordarono di essere i discendenti dei Troiani e non fecero grande sforzo per dimostrare che i Veneziani erano i discendenti di quei Greci che avevano distrutto la città di Priamo. Jean d'Autun immaginò, persino, che Ettore scrivesse una lettera a Luigi XII; Jean Marot, Gringore, André de la Vigne si giovarono di tutti i loro ricordi storici e mitologici, scomodando quanti eroi classici ricordavano, per intervenire in una propaganda che, se ai nostri occhi è priva di ogni valore artistico, per la storia della cultura dimostra la preparazione umanistica dei nostri autori.

I rapporti tra gli umanisti ed i *Rhétoriqueurs* si chiarificano ancora di piú scorrendo la produzione latina contemporanea. Nelle poesie di Gaguin e di Pierre de Bur, di Guillaume du Bellay e di Remacle d'Ardenne, di Germain Brice e di Salmon Macrin si potrà facilmente osservare che gli artifizi tecnici e le arditezze allegoriche, le esagerazioni stilistiche e la fusione dei personaggi mitologici e biblici segnalano nei versificatori in latino le stesse preoccupazioni dei versificatori in volgare. È chiaro, adunque, che uno stesso gusto guidava quella differente operosità artistica ed una identica concezione letteraria. Eppure, in questo caso come in parecchi altri, la nostra critica contemporanea, abituata all'esagerata divisione tecnica delle ricerche, ha compiuto un errore di prospettiva giudicando questi eccessi formali come esempio di decadenza medievale nei versificatori in lingua volgare ed ammirandoli, invece, come prova di nuove preoccupazioni artistiche negli scrittori in lingua latina. Avviene cosí che le contemporanee attività poetiche di André de La Vigne e di Jean Marot, di Germain Brice e di Salmon Macrin vengono catalogate nelle storie letterarie come se appartenessero a due mondi separati da secoli.

Orbene, proprio la testimonianza di una identica concezione letteraria quale si rivela nei propositi e si attua nelle opere di tanti autori ci conduce ad un giudizio differente. È impossibile, infatti, non considerare tutto lo sforzo artistico compiuto tanto dagli umanisti come dai *Rhétoriqueurs* se non come il risultato di una sola aspirazione attorno alla quale si trovano uniti in quegli anni prosatori e versificatori. Cultori del latino e del francese, tutti quanti in terra di Francia in qualche modo si preoccupavano delle sorti

delle lettere: teologi e letterati, cortigiani e provinciali. La cultura viveva un periodo in cui, per un rapido arricchimento di nuove forme classiche e di piú umani spiriti, pareva far le sue prove per la conquista di mezzi idonei ad esprimere una nuova poesia. Tutte le vie vennero tentate, tutti i sistemi provati, la tradizione piú logora e le innovazioni piú ardite furono utilizzate in ugual misura; nessuna opera accessibile, nessun autore conosciuto furono trascurati. Non altro era il modo secondo il quale il tipico ardore erudito che è alla base dell'attività di questi letterati pensava di giungere alla mèta prefissa.

Pertanto, è del tutto logico concludere che i *Rhétoriqueurs* vollero tentare in volgare quel rinnovamento dell'arte, nei suoi spiriti e nelle sue forme, che gli umanisti tentarono in latino. I risultati cui giunse un cosí profondo lavoro sono stati piú volte enumerati. Nel campo delle forme fantastiche essi realizzano una maggiore compenetrazione di tutte le arti al servizio della poesia, un ricorso sempre piú frequente alla mitologia, l'adattamento d'immagini e di panorami classici. Nel campo delle forme espressive riguardano l'alternanza regolare del verso maschile con il verso femminile, la creazione della strofa, l'introduzione della terza rima, la riforma dell'alessandrino, una piú stretta unione della poesia con la musica; infine, l'esaurimento di alcuni generi letterari e la preparazione di nuovi. Ma soprattutto, e questo non sarà mai detto abbastanza, tanto sforzo tecnico conduce all'acquisto di un'esperienza compositiva mai fino ad allora raggiunta. L'esercizio continuo, gli ostacoli volontariamente creati, l'imposizione esterna degli argomenti fornirono ai nostri versificatori una conoscenza del mestiere che li rese sicuri di tutti i loro mezzi espressivi. Di questa sicurezza andranno grati ai predecessori Rabelais e Marot e, con loro, i poeti della Pléiade tutte le volte che a questi disprezzati autori si rivolgeranno per trarre ammaestramenti.

* * *

4. - Per chi vuole osservare lo sforzo dei *Rhétoriqueurs* esclusivamente in funzione della storia della poesia è evidente che tanta laboriosità e cosí provato ardore non sono che i tentativi ripetuti, e sempre vani, per raggiungere una vera espressione artistica. Come e perché questi tentativi fossero votati all'insuccesso è già stato detto.

Non si può, tuttavia, trascurare quale prezioso insegnamento e quale utile esempio essi rappresentassero per un vero talento poetico che in quegli sforzi sapeva apprezzare tutto un cammino già percorso, tutto un esercizio già in precedenza scontato. In quella poesia mancata, ultimo raffinamento scolastico e pedantesco di una versificatoria alla ricerca dell'ispirazione, un poeta poteva ritrovare se stesso, cioè il suo cuore e la sua fantasia. Il poeta atteso fu Jean Lemaire de Belges.

La personalità artistica di questo autore nella sua complessità non è facilmente individuabile. Temperamento dotato ed amante di ogni arte e di tutta la cultura, egli nasconde sotto la pesante cappa plumbea di un'erudizione umanistica non sempre bene assimilata e sovente di seconda mano, una sensibilità fresca e tutta originale. Le sue opere piú note fanno velo alla sua poesia e taluno ha voluto, persino, sostenere che l'abbiano rapidamente soffocata. Non c'è dubbio, tuttavia, che quanto esisteva in lui di veramente geniale seppe scaturire fra le fitte pagine di una produzione erudita per collocarsi in una precisa nobiltà che non teme offuscamento.

Dalla prima produzione letteraria del 1503 (*Le Temple d'honneur et de vertu*) al terzo libro delle *Illustrations de Gaule* che è del 1513, nel solo decennio veramente illuminato di una vita per il resto non molto conosciuta, con una rapidità che par simboleggiare l'improvviso sviluppo di tutto il Rinascimento francese, Lemaire de Belges ci offre un'attività che in ogni sua opera dimostra di saper trarre i frutti migliori dal fervore culturale di cui si alimenta.

Già nel *Temple d'honneur*, pur seguendo gli insegnamenti di Molinet, il poeta dimostra una grazia ed una freschezza nel descrivere scene pastorali che testimoniano la forza della sua fantasia, mentre con l'adozione della terza rima reca un contributo allo sforzo stilistico compiuto dai suoi maestri. Ne *La Plainte du Désiré* (1504-1509) il poeta afferma per la prima volta una delle principali sue concezioni estetiche e cioè quella stretta unione della poesia con la musica e la pittura da cui dipenderanno non poche delle sue piú riuscite composizioni. Pur impegnato in opere encomiastiche come *La Couronne margaritique* o in opere di propaganda politica come *La Légende des Vénitiens*, Lemaire non cessa di perseguire il suo ideale artistico che meglio trionfa nelle *Illustrations de Gaule et Singularitez de Troie* e, poi, in *La Concorde des deux Langages*

(1511) in cui, piú che altrove, sintetizza il suo mondo culturale. Fu un letterato versatile, ricco di curiosità artistiche, amante della ricerca erudita; diplomatico e storico, architetto e cortigiano, fedele ai suoi protettori, ma non al punto da dimenticare la propria indipendenza. Soprattutto, Lemaire fu una mente appassionata che, in quegli anni fortunosi di guerre e di scoperte, d'intensa vita politica e culturale, volle fornire al proprio spirito ogni vantaggio e tutti i frutti.

Or dunque, è interessante notare come nell'intimo sviluppo della personalità artistica di Lemaire si sia precisata, con un suo cammino particolare e quanto mai delicato, una vena tenue, ma pur sempre reperibile, di vera poesia. Lontano dalle girandole allegoriche di tutta la versificatoria d'occasione e d'obbligo, un sentimento sofferto trovò, anche se soltanto a tratti, una sua espressione vera e sincera di cui non molti versi mormorano la sottile storia.

Non intendo ricostruire qui un inesistente romanzo d'amore, come è stato fatto con un gruppo di poesie di Marot o di Ronsard. Mi propongo semplicemente d'indicare come dalla esperienza di un uomo siano scaturiti alcuni momenti felici di poesia, una vena genuina nel deserto arido di una letteratura d'esercizio. Come ho detto, il punto di partenza, sul piano puramente individuale, è un'esperienza non eccezionale, poiché è nella piú normale evoluzione del cuore umano lo sviluppo di un amore cortese in quello puramente erotico e, infine, in un sentimento soltanto intellettuale. Biograficamente nella poesia di Lemaire questa evoluzione non si trova registrata che nel modo piú tenue. Peraltro, essa è coperta con meticolosa cura dall'allegoria piú corrente e da tutti quegli artifizi che erano offerti tanto dalla tradizione medioevale come dagli insegnamenti dei piú immediati versificatori. Ma, pur con tutte queste precauzioni, anzi direi tutelata da tanto pudore, un'evoluzione sentimentale sofferta s'inscrive in una riuscita espressione poetica.

All'inizio, come già tante volte era avvenuto nella storia della poesia e come avverrà di frequente nella produzione lirica francese del Cinquecento, si manifesta il momento « cortese », espressione della pura voce di un cuore non ancora appesantito da alcun richiamo dei sensi. È il primo movimento del sentimento umano

che una ben precisa corrente poetica aveva già innalzato a maniera ed a gusto. Per il nostro poeta esso si esprime con una poesia di modi cortesi di netta intonazione petrarchesca. Nei primi versi del *Temple de Venus* (vv. 4-21) questo movimento è documentato, appunto, con un richiamo preciso e circostanziato al Petrarca, « *en amours le vray maistre* »; un richiamo che, tuttavia, non deve essere interpretato erroneamente. Non credo, infatti, che con questo ricordo del cantore di Laura e con il parallelo stabilito tra i due amori sfortunati, lionese l'uno ed avignonese l'altro, Lemaire voglia precisare il tono con cui è composto tutto il *Temple de Venus.* Anche se è stato detto che il metro utilizzato da questo brano poetico trae il suo esempio dal *Trionfo dell'Amore* petrarchesco, è piú che evidente come ben altro sia lo spirito che detta questi versi e del tutto differente la concezione. La verità è che nei versi proemiali del *Temple de Venus* (vv. 1-6) Lemaire testimonia l'esistenza di una sua prima maniera poetica in cui aveva trovato la voce un sentimento amoroso senza speranza:

> En la verdeur du mien flourissant aaige,
> D'Amours servir me voluz entremettre,
> Mais je n'y euz ne prouffit n'avantaige.
>
> Je fiz maint vers, maint couplet et maint metre,
> Cuydant suyvir par noble poësie
> Le bon Petrarque, en amours le vray maistre. (vv. 1-6)

Questa prima maniera cortese non è a noi sconosciuta. È precisamente quella che in *La Plainte du Désiré* (1504-1509), e principalmente nella prima *Epistre de l'Amant vert* (1505), segna la sua migliore realizzazione. Qui il nostro autore trova il primo avviamento alla poesia, provando un tono che meglio esprime il suo sentimento giovanile e che rappresenta il gusto di un cuore delicato e tutto pieno ancora d'illusioni. Oltre le lodi e gli obbligati lamenti, oltre i nomi dichiarati e l'allegoria d'uso, quanto c'è in questa prima produzione letteraria di veramente riuscito, anche se non è molto, ha la sua origine in una delicatezza sentimentale che colora della sua grazia particolare tutta la vera espressione poetica.

Un pappagallo verde si lamenta dell'abbandono in cui è lasciato

dalla sua protettrice. Tuttavia, si osservi come questo lamento è umano e quanto sincero. Chi si ricorda dell'allegoria? Tali sono le parole di un ben dolorante cuore umano. Cosí il nostro poeta, lontano da ogni artificiosa ricerca fantastica ed espressiva, trova una sua originale semplicità per esprimere, con vero slancio del cuore, un'ammirazione tutta dichiarata:

Que diray je d'aultres grandz privaultéz,
Par quoy j'ay veu tes parfaictes beautéz,
Et ton gent corpz, plus poly que fine ambre,
Trop plus que nul autre valet de chambre,
Nu, demy nu, sans atour et sans guimple,
Demy vestu en belle cotte simple,
Tresser ton chief, tant cler et tant doré,
Par tout le monde aymé et honnouré? (vv. 109-116)

Queste sono immagini rapide e successive di una bellezza perduta ed ancora rimpianta, ma sono anche un melanconico abbandono a ricordi che non possono alimentare speranze. Ricordi di un'intimità non goduta, speranze di un desiderio non represso e, in fondo, la gioia di ricreare nella realtà poetica un quadro che solo gli appartiene. La scena si arricchisce d'infiniti particolari, tanto la memoria è docile ad offrire dolori per un cuore in pena. C'è una donna che canta e ride; ci sono uomini che l'amano e la circondano di ogni cura; ma, in un angolo, non manca chi osserva questo giro di raffinati sentimenti senza poter sperare neppure uno sguardo. È l'abbandono sentimentale del cortigiano che non può domandare nulla in cambio di quanto offre; è il deserto dell'amore. Alcune note dolorose tentano di rendere questa solitudine, ma cadono nel retorico e suonano in un tono piú basso. Troppo eccedendo nell'allegoria, il poeta rompe il finissimo incanto e il quadro svanisce nell'ironia di un racconto qualunque.

Quando, in un altro momento dell'evoluzione sentimentale, la poesia ritorna a colorare con le sue rosee dita un sogno d'amore, la scena è tutta mutata. Non piú i rimpianti ed il vano rincorrere immagini perdute, ma la gioia di una realtà goduta ed ammirata nella sua piú assoluta bellezza. Venere stessa è cantata nello splendore di un trionfo cui partecipa tutta la natura con un ardore senza pari. Vi è nel *Temple de Venus* e, soprattutto, nelle terzine

dedicate a Venere (vv. 41-129) la letizia del poeta che, sicuro dei suoi mezzi espressivi, questi mette al servizio del nuovo ideale che nell'amore vede il suo principale fondamento. E vi è anche la sicurezza di chi ha scoperto una grande legge di natura e la sua assoluta potenza. A questa il poeta dedica il suo canto quasi a sollievo di tanti indugi invano sofferti.

Dietro queste terzine, quanti autori! È stato fatto persino il nome del Botticelli e del suo quadro famoso che, stando alle date, Lemaire avrebbe potuto vedere nel suo viaggio a Firenze (1506). La stessa grazia del Poliziano viene suggerita da piú di un verso e, con essa, tanta luce del Rinascimento italiano. Ma, in verità, non vi sono che lontane derivazioni; tutte incerte, perché trasfuse nell'originalità di una sincera ispirazione. Ancora qui Lemaire è un finissimo pittore che con gioia tutta particolare costruisce una scena fastosa. Per una volta, il poeta si perde nella sua bellezza. Questa Venere leggiadra, nella quale « *trop y avoit de grandz beaultéz insignes* » (v. 47), è un sogno finalmente conquistato. Guardate come la dea procede sul suo carro:

> Son charïot mainent coulons et cignes,
> Blancz comme neige, à coliers argentéz;
> A l'entour sont ris et amoureux signes. (vv. 49-51)

Colpisce, in modo particolare la finezza descrittiva del risveglio naturale che accompagna la sua apparizione. Tutte le divinità dei boschi e dei fiumi; tutte le Ninfe ed i venti ed i mesi partecipano al nuovo trionfo. È il sorriso di tutto il creato:

> Quant Borrëas vit Venus et ses fées
> Marcher par l'air tant cler et saphirin,
> Il rengorgea ses horribles bouffées;
> Si fit Auster, qui du gouffre marin
> Non eslevant ses nuéës obscures
> Veult faire place au doulx vent zephirin.
> Lors Appollo, passant par les arcures
> Du Zodïacque, entra ou mouton d'or,
> Et à chauffer la terre mit ses cures.
> La terre rit et se mit à l'essor,
> Quand elle vit yver, glace et bruyne
> Plat confunduz et beaucoup pis encor,

Hucha Printemps, luy monstra la ruyne
D'Iver fuyant es montz hiperborées,
Qui craint Phebus à la come aureïne. (vv. 58 72)

È evidente come in questa composizione il poeta si dimostri un fine cesellatore, attento ad ogni particolare, preoccupato di dare al ritmo la giusta cadenza e studioso di arricchirlo con ogni varietà di suoni. Gli artifizi retorici sono tutti presenti, ma con perfetta misura dominati. L'uso dei latinismi che possono essere utili è dei piú sapienti. Essi offrono suoni nuovi e ricercati, non ancora sentiti nella poesia francese e tali da rappresentare un raffinato arricchimento di cui ben si ricorderà il Ronsard compositore di odi. Cosí Lemaire crea questa sua festa di colori e di suoni che è l'espressione di un momento sentimentale cosí profondo da raggiungere la punta piú alta della sua poesia. In questa si rivela la vera passione di un uomo innamorato soltanto del bello, perduto nell'amore per esso.

L'ultima maniera è coperta dal grave paludamento della saggezza. Dopo il gentile canto e l'ardente abbandono nelle braccia di Venere celeste, ecco un sentimento riflesso e pacato. Il grave alessandrino sostituisce il decasillabo e la terzina. Minerva prende il posto della dea dell'amore, la poesia erotica diventa filosofica. In una chiarezza di luce immota, la bellezza, quale ideale umano, è sollevata in una purità in cui ogni essere è libero delle sue forme corporali ed ammirato nell'unicità della sua essenza. È il momento platonico dell'evoluzione sentimentale di Lemaire, che si compiace di ammirare la bellezza pura quale si può conquistare con lo studio, il lavoro e la meditazione. L'allegoria ritorna con una sua pesante struttura per raffigurare un castello di difficile accesso su di un monte al quale può ascendere soltanto chi si sottopone alla dura disciplina dello studio. Lassú è sempre primavera. Di essa godono, nel tempio di Minerva, tutti gli spiriti nobili per virtú e sapere, i quali hanno il privilegio di vivere una giovinezza e una bellezza eterne.

Come si vede, componendo questo *Temple de Minerve*, Lemaire si è proposto un obiettivo artistico ben differente dai precedenti. Tentando il difficile tema della poesia filosofica, egli ha voluto esprimere quella che fu l'ultima sua conquista spirituale: il valore della

cultura come mezzo di elevazione poetica. Onde egli ci raffigura un nuovo paradiso terrestre, quello appunto che è dato abitare soltanto all'uomo fornito della piú profonda sapienza. Dimenticati tutti i richiami terrestri, la bellezza pura si manifesta con una grazia non meno attraente:

> En ce lieu noble et saint, propice et desirable,
> Jamais ame ne vit la nuyt obscure et brune
> N'oncques n'y eclipsa la triste et froide lune,
> Ainçois ung luisant jour eternel y adjourne,
> Du quel la grand clarté sans fin dedens sejourne,
> Et se maintiennent là les nymphes et pucelles
> En jeunesse et beauté, comme on peut dire celles
> Qui tousjours d'heure en heure en splendeur reflourissent,
> Ne leurs plaisans esbatz jamais ne deperissent... (vv. 90-99)

È ancora questo un dolce sogno umano, ma reso in un'atmosfera di piú pacata spiritualità, di quasi immota pace. È un sogno pieno di speranze, lontani ormai i turbamenti sentimentali, i desideri ardenti. È l'ultima aspirazione di un poeta che si abbandona ad una fantasia ormai purificata dai piú opposti richiami.

Cosí conchiude il suo breve respiro lirico la voce di Lemaire de Belges, primo fiore di una poesia che ha nuovamente ritrovato se stessa. Questa, pur realizzandosi secondo tre maniere tradizionali, riesce a dominare ogni artifizio retorico e ad imporre una sua originalità quale appare nella precisa espressione del particolare, nell'aspirazione ad una nuova grazia, nella sollecita attenzione per il mondo naturale. Ma, soprattutto, la nuova poesia si rivela originale nella manifestazione di un ardente gusto per la vita. Cosí, per merito del nostro poeta, la poesia francese acquista nuovamente un netto carattere d'intimità personale; diventa, oltre gli sforzi di fantasia e d'espressione dei *Rhétoriqueurs*, la voce dell'anima, espressione di un immacolato sguardo sul mondo.

* * *

5. - Tanta laboriosità artistica, una vasta produzione in versi ed il breve canto di un poeta rappresentano la poesia francese al principio di un secolo che sarà fra i piú belli della sua storia. Negare che

il risultato successivo dipenda da questo inizio dimesso non è possibile. Tuttavia, è necessario sùbito aggiungere che questa continuità esiste, perché uno dei principali meriti dei nostri versificatori fu di aver tenuto in vita gli spiriti e le forme della poesia medioevale. Nel tentativo da essi fatto di rinnovare dall'interno e dall'esterno quanto lasciava loro la tradizione letteraria dei secoli precedenti si deve vedere il loro piú importante merito storico. Cosí operando, quei poeti portarono ad un perfezionamento paradossale quanto credevano di conservare e ne rivelarono la vitalità o la decadenza. In questo sforzo veramente senza paragoni, e che è tipico dell'entusiasmo culturale di un'epoca, la poesia francese, sottoponendosi ad un lungo e non inutile esercizio, si arricchí nelle sue forme fantastiche e ritmiche che la resero nuovamente atta ad accogliere l'espressione dei piú originali sentimenti umani.

A proposito di un momento storico della letteratura italiana corrispondente a quello che qui si definisce, è stato osservato dal Croce che « la poesia artificiosa e letteraria, senza che se lo proponga, adempie un ufficio di cultura, di studio, di ricerca sia conservando forme della poesia precedente sia tentandone di nuove ».[28] Cosí avvenne precisamente per l'attività dei *Rhétoriqueurs*. Vissuti in un periodo di transizione, essi, non piú medioevali e non ancora rinascimentali, furono i depositari ad un tempo della ricca tradizione passata e dei germi delle novità future. Il loro compito fu di non rinnegare il passato per poter trarre da esso tutte le possibilità dell'avvenire. Questo còmpito i nostri versificatori attuarono storicamente con un ardore e con una fede letteraria che è il lato piú profondamente umano della loro operosità.

NOTE AL CAPITOLO QUARTO

[1] CH.-A. SAINTE-BEUVE, *Tableau historique et critique de la poésie française et du théâtre français au XVI^e siècle*, nuova edizione, Paris, Charpentier, 1842, p. 17.

[2] *Ibid.*, p. 19: « Jean Lemaire, historien érudit pour son temps et rimeur d'un ton assez soutenu, a mérité aussi d'avoir Clément Marot pour élève ou du moins de lui donner des conseils utiles de versification ».

[3] H. GUY, *Histoire de la poésie française au XVI^e siècle*, t. I: *L'École des Rhétoriqueurs*, Paris, Champion, 1910.

[4] *Ibid.*, p. 382.

[5] H. CHAMARD, *Les origines de la poésie française de la Renaissance* in « Revue des Cours et Conférences », dal 20 dicembre 1913 al 5 luglio 1914; poi, in volume: Paris, De Boccard, 1932, p. 129 sgg.

[6] J. HUIZINGA, *Herfstij der Middeleeuwen*, Haarlem, 1919; cfr. traduzione francese, Paris, Payot, 1932, p. 341 sgg.

[7] A. TILLEY, *The Dawn of the French Renaissance*, Cambridge, 1918.

[8] R. MORÇAY, *La Renaissance*, Paris, De Gigord, 1933, vol. I, p. 79 sgg.

[9] K. VOSSLER, *Frankreichs Kultur und Sprache*, traduzione italiana, Bari, Laterza, 1949, p. 262, nota.

[10] P. SPAAK, *Jean Lemaire de Belges, sa vie, son œuvre et ses meilleures pages*, Paris, Champion, 1926.

[11] G. DOUTREPONT, *Jean Lemaire de Belges et la Renaissance*, Bruxelles 1934.

[12] H. GUY, Prefazione a *Poèmes de transition* a cura di M. FRANÇON, Cambridge (Mass.) e Paris, 1938, p. 8.

[13] H. CHAMARD, *Histoire de la Pléiade*, Paris, Didier, 1939, vol. I, p. 135 sgg.

[14] M. FRANÇON, *Poèmes de transition, Rondeaux du ms 402 de Lille*, Cambridge (Mass.) e Paris, 1938.

[15] M. FRANÇON, *Albums poétiques de Marguerite d'Autriche*, Cambridge (Mass.) e Paris, 1934.

[16] C. DE LOLLIS, *Saggi di letteratura francese*, Bari, Laterza, 1920, p. 9.

[17] ERASMO, *Opus epistolarum*, ediz. ALLEN, vol. I, lett. n. 49, p. 163, 96-99.

[18] L'origine popolare di una vena lirica del Rinascimento francese ha generato un problema critico ancora molto dibattutto. Partendo dalla raccolta di G. PARIS, *Chansons du XV^e siècle* (Paris, 1875) e da quella di N. HARDY WALLIS, *Anonymous French Verse* (London, 1929) due interpretazioni si oppongono: quella del FRANÇON, *Poèmes de transition, op. cit.*, p. 105 sgg. e quella di R. MORÇAY, *L'avénement du lyrisme au temps de la Renaissance*, in *Humanisme et Renaissance*, III, 1936, p. 285.

[19] Lemaire de Belges, che piú di Marot visse nel momento di passaggio tra queste due concezioni, adopera sia i termini di *facteur* e di *rimeur* come quello di *poète*. Ne *La Concorde des deux Langages* (*Temple de Venus*, v. 5) usa la parola

poésie che il DAUZAT (*Dictionnaire étymologique*, ad vocem) riscontra per la prima volta nell'opera di P. FABRI (1514). Cfr. J. FRAPPIER, edizione critica di *La Concorde des deux Langages*, Paris, Droz, 1947, p. XLII.

[20] E. LANGLOIS, *De artibus rhetoricae rythmicae*, Paris, 1890; *Recueil d'arts de seconde rhétorique*, Paris 1902.

[21] H. CHATELAIN, *Recherches sur le vers français au XV^e siècle*, Paris, 1907.

[22] H. GUY, *op. cit.*, pp. 82-101.

[23] H. PETERSEN, *Destrées, frère chartreux et poète du temps de Marguerite d'Autriche* in *Commentationes Humanarum Litterarum, Societas Scientiarum Fennica*, Helsingfors, 1927, I, fasc. 8.

[24] Cfr. N. DUPIRE, *Jean Molinet, la vie, les œuvres*, Paris, Droz, 1932, p. 96.

[25] G. DOUTREPONT, *op. cit.*, cap. III: *Ce que Lemaire a connu de l'antiquité, du Moyen-âge et de son époque*, pp. 131-190.

[26] H. CHAMARD, *Les origines de la poésie française de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 143: « Combien il est injuste de reprocher encore à la Pléiade, comme on le fait parfois, d'avoir en français "parlé grec et latin". En comparaison des rhétoriqueurs, ses plus grandes audaces n'ont été vraiment que timidité! ».

[27] Vale la pena ricordare, a questo proposito, quanto circa il simbolismo letterario del Medioevo e del Rinascimento ha scritto B. CROCE, *Intorno all'uso e all'abuso del concetto di « simbolo » nel giudizio della poesia* in « Quaderni della Critica », marzo 1948, n. 10, pp. 66-73, riprendendo delle osservazioni già pubblicate in *Nuovi Saggi di estetica* (terza edizione 1947, Bari, Laterza, pp. 319-328) e in *La parola del passato*, I (1946), p. 3.

[28] B. CROCE, *Poesia popolare e poesia d'arte. Studi sulla poesia italiana dal Tre al Cinquecento*, Bari, Laterza, 1963, pp. 22-23.

CAPITOLO QUINTO

I POETI DELLA PLÉIADE E I LORO PREDECESSORI

Chi, dopo aver percorso il cammino difficile compiuto dalla poesia francese nella prima metà del Cinquecento, si volge indietro per fissare in sintesi quale sia la funzione storica di tutta quella importante attività poetica, si trova a sua insaputa di fronte ad uno dei problemi piú delicati che vengono proposti dal periodo letterario in questione. In verità, per risolvere il delicato problema è necessario comprendere che, in modo anche piú esatto, esso può venire formulato nel modo seguente: la poesia della Pléiade è il primo risultato dello sforzo culturale del Rinascimento francese, oppure è l'inizio del tutto improvviso di questo stesso Rinascimento? In altri termini: la produzione poetica della scuola del 1550 è un punto di partenza assoluto oppure è un semplice, anche se fortunato, punto di arrivo? Con questi interrogativi è evidente che viene proposto nei termini piú precisi il problema della valutazione storica dei rapporti tra la Pléiade e i suoi predecessori. E questo si deve fare perché soltanto dopo una sicura risposta a questi interrogativi sarà possibile comprendere l'importanza storica di cinquant'anni di poesia per darne, di conseguenza, un giudizio convincente.

Per risolvere il nostro problema letterario pare a me utile procedere sinteticamente nel modo seguente. In primo luogo, esaminerò le soluzioni che del nostro problema sono state proposte dalla critica nella sua evoluzione storica; in secondo luogo, farò una rapida rassegna dei punti fondamentali del programma teorico della Pléiade, mettendo in risalto alcune delle sue fonti principali; da ultimo, mi soffermerò sull'originalità e sulle dipendenze dei vari tentativi di

rinnovamento degli spiriti e delle forme per dimostrare, infine, in qual modo e perché la Pléiade riassuma gli sforzi artistici delle scuole che la precedettero.

Questo procedimento mi pare il piú utile per giungere con un rapido sguardo sintetico alla conclusione che può essere offerta per risolvere il problema critico ora enunciato.

* * *

1. - Non c'è dubbio che per favorire l'interpretazione di una rottura netta compiuta dalla Pléiade nell'evoluzione letteraria del secolo XVI i migliori testi furono offerti proprio da Du Bellay e da Ronsard. Del primo si ricorderà quell'invettiva contro i cattivi poeti francesi che, quasi alla fine del secondo libro della *Deffence*, si presenta come una presa di posizione inequivocabile contro tutta la precedente tradizione letteraria. In quelle pagine ben note Du Bellay esprime il piú negativo dei suoi giudizi contro la poesia marotica ed i suoi principali seguaci per dimostrare che il nuovo poeta francese alla scuola di quei maestri mai avrebbe potuto rinnovare in qualche modo la sua ispirazione. Ai disprezzati predecessori il poeta oppone i grandi classici latini e greci, soli capaci, a suo giudizio, di risollevare con il loro alto esempio la sicura decadenza della poesia francese. Ronsard non afferma concetti differenti quando, nella prefazione ai suoi *Quatre premiers livres des Odes*, racconta come, sollecitato dall'amico a risollevare le sorti della poesia francese « faible et languissante », egli decise di abbandonare l'imitazione dei suoi connazionali e « prenant stile apart, sens apart, euvre apart, ne desirant avoir rien de commun avecq'une si monstreuse erreur » si dedicò allo studio di Pindaro e di Orazio.

Anche da questo testo ronsardiano appare evidente quale vivace reazione contro la poesia tradizionale francese fosse alla base della polemica letteraria della Pléiade e come questa, affermando nel suo programma una rottura con tutto il passato, sembrasse avvalorare un netto distacco di gusto artistico e di concezioni letterarie che in realtà, come vedremo, non esistette. Non c'è dubbio che, proprio basandosi su questi testi e sugli altri meno importanti, offerti con abbondanza dall'attività dei nostri poeti attorno al 1550,

la critica romantica costruí un preciso schema storiografico secondo il quale nell'evoluzione della poesia francese del Cinquecento una netta soluzione di continuità si precisa nel decennio che corre tra il 1540 e il 1550.

Come questo schema si sia venuto formando appare evidente anche soltanto a chi legga i vari giudizi critici che, in anni differenti, Sainte-Beuve formulò sul nostro argomento. Nel *Tableau* l'opera della Pléiade è giudicata nella sua luce rinnovatrice, ma il passaggio rapido dalla concezione di Marot a quella di Ronsard non è illustrato con tinte violente. Si veda, invece, nei *Nouveaux Lundis* quanto il nostro critico scrive a proposito di Du Bellay. In una di quelle pagine, pur tanto ricche di osservazioni valide ed efficaci, parlando dell'evoluzione della poesia da Villon a Ronsard con tutta la precisione possibile viene illustrata in questo modo la netta rottura che si sarebbe prodotta tra Marot ed i poeti della Pléiade: « Ronsard et son école paraissent: Renaissance ou réaction, c'est tout un; nouveau recommencement à de nouveaux frais, entière rupture; mépris absolu de l'école et de toutes les écoles qui ont précédé ». Come si vede, è questo un giudizio storico derivato dalle stesse affermazioni dei poeti cinquecentisti. Ai quali, per altro, con il suo tipico ardore romantico ancora si richiamava il Michelet quando, accettando la rottura, e dovendo pur tuttavia spiegare storicamente l'improvviso rifiorire poetico, sintetizzò il momento storico con la ben nota formula a successo: « *le néant fut fécond: créa* ». Ad un simile sviamento sempre conduce il prestar troppa fede ai poeti.

In verità, guidati dalla coscienza di quanto di nuovo venivano arrecando ad un movimento artistico in pieno sviluppo, quei giovani poeti, nell'entusiasmo della loro opera, erano portati ad apprezzare il presente a danno del piú recente passato. La coscienza della rinascita fu in loro piú che mai viva ed è all'origine precisamente di quella concezione che crede in una sicura rottura della continuità storica e che, per quanto ho ricordato, trovò nella storiografia romantica i piú validi sostenitori. Soltanto quando una nuova serie di ricerche si propose d'indicare fino a qual punto corrispondesse alla realtà dei fatti questo rinnegamento della tradizione letteraria da parte della Pléiade, fu possibile dimostrare come e in qual

modo i primi cinquant'anni di vita letteraria del secolo XVI fossero ben presenti ai giovani rinnovatori.

È noto come, in questo campo, soprattutto le ricerche del Guy e del Vianey siano state del tutto chiarificatrici. Onde, alla conclusione di una lunga scoperta di fonti e di richiami che la critica romantica non aveva neppur sospettato, tutto il movimento poetico del 1550 acquistò nuova luce e, oltre ogni apparente affermazione contraria, apparve come la diretta ed immediata continuazione della trascurata attività precedente. Per una ben comprensibile reazione la critica fu, dunque, portata a riabilitare il piú possibile questo elemento tradizionale della nuova poesia e ad allargare la sua influenza al punto da renderla sempre piú invadente e quasi preponderante. Avvenne cosí che, se prima la scuola del 1550 appariva come una fortunata creazione dal nulla, in seguito, essa fu descritta come l'ultimo naturale sviluppo di un'evoluzione interna della letteratura francese.

Fra le due tendenze estreme è diventato indispensabile equilibrare gli elementi recati in prova per dire che, se la tradizione non fu rinnegata, perché ancora vitale e tutta presente nella teoria e nella pratica della Pléiade, pur tuttavia essa non venne né subíta né esclusivamente ricercata, ma ripresa e rinvigorita in un piú vasto cerchio di esperienze letterarie. Direi che essa fu adattata alle esigenze di un nuovo gusto e, quindi, a tal punto trasformata da apparire irriconoscibile a tutti e, fra i primi, proprio a coloro che avevano operato la trasformazione.

Pertanto, a questo punto, può essere utile vedere, con qualche esempio significativo, come la Pléiade abbia compiuto la sua opera di assimilazione e di rivalutazione della tradizione poetica al fine di dimostrare come essa abbia partecipato all'evoluzione letteraria del suo secolo, pur affermando ad un tempo la sua originalità.

* * *

2. - Come è noto, le idee fondamentali che formano la struttura della *Deffence et illustration de la langue françoyse* (1549) di Du Bellay si possono ridurre a tre: difesa della lingua francese di cui si afferma un'incontestata superiorità rispetto al latino; proclamazione della assoluta necessità di imitare soltanto i classici e gli Italiani; nuova riconosciuta funzione sociale del poeta consi-

derato come il vate ed il profeta del suo popolo. Ora, gli studi compiuti dalla critica piú avveduta degli ultimi cinquant'anni hanno potuto precisare che proprio queste idee non furono affatto il prodotto originale dell'entusiasmo giovanile di Du Bellay e dei suoi compagni del collegio di Coqueret. Con una sicurezza che non lascia dubbi, è stato possibile anche precisare che quelle idee erano già state variamente formulate negli ambienti culturali francesi dell'epoca. Fra i piú immediati precedenti, è un merito del Roy e dello Chamard, l'aver indicato in Sébillet con il suo *Art poétique* e in Peletier du Mans con la traduzione dell'*Arte poetica* di Orazio, due dei piú noti autori che, in anni vicini, avevano sostenuto idee molto simili.

Adunque, è pacifico che il manifesto rivoluzionario della Pléiade non rappresenta se non una concezione culturale diffusa in quel momento e condivisa dai migliori ingegni francesi del tempo. Tuttavia, credo che su questa via convenga procedere per affermare, senza togliere ogni valore storico all'opera del Du Bellay, anzi proprio per precisare questo valore, che le tre idee fondamentali della *Deffence* sono precisamente il piú chiaro e fruttuoso risultato del movimento umanistico che, durante quella prima metà del secolo, era venuto in modo cosí profondo rinnovando ogni aspetto della cultura francese.

Che l'Umanesimo abbia condotto alla necessità di proclamare la rivalutazione della lingua volgare è una tesi che può parere paradossale soltanto a chi si abbandoni a considerazioni superficiali. Non c'è dubbio, infatti, che fu proprio l'intransigenza degli umanisti e fra questi dei piú accaniti, i Ciceroniani, a far sentire il bisogno di abbandonare una lingua che nella sua rigidezza non offriva piú quella docilità e quella ricchezza richieste dai nuovi e tanto auspicati progressi delle scienze e delle arti. La parte negativa del programma umanistico era stata ben compresa da Budé quando, appunto nel *De philologia*, aveva sostenuto la necessità di non irrigidire la lingua latina in uno schema troppo assoluto. Tuttavia, i continuatori del grande maestro, e fra questi soprattutto Dolet, avevano aspirato ad una sempre maggiore perfezione stilistica che, per essere difficile e non comune, aveva allontanato dal latino molti degli studiosi e, in genere, tutto il pubblico colto. Allora, proprio alcuni dei piú convinti umanisti, e non ultimo fra essi Dolet, incominciarono a

riprendere e diffondere quel concetto della difesa della lingua nazionale che già da parecchi anni era stata da pochi fedeli opposta al latino con una convinzione, soltanto per breve tempo, frenata.

La cultura umanistica aveva operato su questa via in modo ancor piú profondo quando, riportando le intelligenze ad uno studio piú accurato e quasi esclusivo delle opere classiche, aveva sviluppato la concezione progressiva della cultura che era precisamente al fondamento di tutto il classicismo medioevale, al quale giungeva tanto dalla concezione storiografica dei Padri come dall'esempio sempre vivo dei rapporti d'imitazione e di superamento della cultura greca e latina. Onde, proprio in omaggio a questa concezione progressiva, gli umanisti francesi e, per essi, tutti gli uomini di cultura, posero a base della loro attività letteraria il proposito di risvegliare la cultura francese per renderla degna, non soltanto di essere paragonata a quella dei Latini e dei Greci, ma di essere giudicata superiore.

Spronava verso tale proposito il non mai trascurato esempio italiano, presente piú che mai alla mente di quegli eruditi che tutti avevano compiuto la loro scoperta della civiltà italiana in quel suo splendido meriggio e che, dal contatto con le piú alte espressioni di una genialità artistica in pieno sviluppo, avevano sentito il desiderio di non restare superati in una gara nobile per i suoi slanci e per i suoi propositi.

Dall'esempio italiano, dalla considerazione storica dei rapporti tra cultura greca e cultura romana, dalla vitalità del concetto medievale di progresso derivò questa convinzione della cultura francese che nel programma della Pléiade si concretizzò, soprattutto, in un appello ad una rinascita della poesia. Ma, anche in questo campo piú ristretto, né il concetto né i propositi erano nuovi. All'inizio del secolo Lemaire de Belges, in una pagina famosa del *Temple de Venus* (1511), con un giudizio non meno sdegnoso aveva rigettato tutta la versificatoria che gli veniva offerta dalla letteratura di quel momento per rivolgersi, con un entusiasmo che fa di lui un uomo del Rinascimento, ai tentativi poetici e musicali che in nome di una concezione nuova si venivano realizzando in Fiandra e in Borgogna. Né erano passati molti anni da quando Marot aveva inneggiato al suo re proclamandolo padre delle lettere proprio perché aveva saputo suscitare un nuovo interesse per

la poesia; quella poesia che alla corte aveva un ammiratore e una ammiratrice che rispondono ai nomi di Francesco I e di Margherita di Navarra.

Tuttavia, anche per questo concetto di rivalutazione della poesia e del poeta considerato non semplice versificatore ma vate ispirato dall'alto e profeta di ogni ventura al suo popolo, è indispensabile ricorrere alle fonti umanistiche per dimostrare come queste siano state presenti ai giovani del Coqueret e quanto utili. Budé nel *De philologia* e, piú ancora, nel *De studio litterarum recte instituendo*, si era già proposto di dimostrare il valore sociale della cultura e, quindi, della poesia. In quelle opportune occasioni l'infaticabile umanista aveva trovato accenti commossi, era ricorso alle piú vive immagini mitologiche per esprimere i benefici della poesia sul cuore umano. Orfeo ed Ulisse, Minerva e Mercurio avevano offerto i loro ricordi ed il simbolo delle loro avventure per provare ad un ambiente non ancora convinto l'importanza degli studi letterari e la necessità sociale della poesia.

Né si può credere che cosí pressante dimostrazione non avesse sortito i suoi effetti se, qualche decennio piú tardi, proprio i nostri giovani poeti, impadronendosi del concetto, lo paluderanno delle forme offerte loro da Pindaro e da Orazio e si presenteranno alla Francia, attenta ma non piú stupita, come i cantori del suo destino, come i veggenti del suo avvenire. Non certo in quegli anni avrebbe potuto il Castiglione scrivere che i « *Franzesi solamente conoscono la nobiltà delle armi e tutto il resto nulla estimono* ». L'informato nobiluomo avrebbe trovato buoni motivi per compiacersi nel vedere realizzato a metà del secolo, quanto nel primo libro del suo *Cortegiano* aveva profetizzato non molti anni prima: « Se la buona sorte vuole che Monsignor d'Angolem succeda alla corona, estimo, sí come la gloria dell'arme fiorisce e risplende in Francia, cosí vi debba ancor con supremo ornamento fiorir quella delle lettere ».

* * *

3. - Se per la parte generale del primo manifesto letterario della Pléiade non è difficile provare il fondamento umanistico delle idee proclamate e, quindi, l'assoluta mancanza di ogni rottura con il piú recente passato, può sembrare piú difficile còmpito quello di provare come i nostri giovani poeti abbiano pur

accettato i benefici di una tradizione da loro apparentemente rifiutata.

Tutti sanno, infatti, con quanto ardore questi pionieri abbiano voluto rinnovare ogni e qualunque genere letterario e come in una nobile emulazione ciascuno abbia preteso conquistarsi il merito di un assoluto primato nelle lettere. All'invito di Du Bellay di saccheggiare i tesori di Grecia e di Roma per abbellire la nuova poesia di cosí preziosi ornamenti, nessuno si rifiutò. Ronsard si disse primo nell'unione della musica alla poesia; Du Bellay volle essere primo nel sonetto alla maniera italiana; Baïf aspirò al primato nella tragedia. Il primato nell'ode fu conteso contemporaneamente da Ronsard, da Peletier e da Du Bellay. Quest'ultimo amò essere chiamato il Petrarca francese, mentre Saint-Gelais fu detto il Virgilio francese. Per il posto ambito di Orazio vi furono due pretendenti: Salmon Macrin e Héroët, ma toccò in sorte a Ronsard. Fra tutti vi fu uno sfortunato: Antoine de Baïf, il quale tentò di precedere tutti in tutti i campi ed in ognuno fu superato e misconosciuto. Al povero Baïf, tuttavia, ha reso giustizia la critica storica quando, con il progredire delle ricerche, ha dimostrato come illusori fossero questi vantati primati e ha riportato sul suo stesso piano i compagni che pur credevano di averlo di tanto superato.

Infatti, se si vuol considerare anche soltanto il merito dell'unione della musica con la poesia cosí caro al Ronsard, come dimenticare che proprio questa unione fu uno degli ideali estetici di tanta parte dell'arte medievale che, non senza un preciso significato, era stato ripreso da Lemaire de Belges e riportato ad una nuova vitalità? Ma, soprattutto, come non ricordare, secondo quanto è stato recentemente osservato dal Françon, che il tentativo di riabilitazione della musica in funzione della poesia era piuttosto l'ultimo ricordo di un'unione che non sarà mai piú realizzata? Piú che mai in questo caso la Pléiade si pone al termine di un'evoluzione artistica proprio quando pare proclamare un inizio.

L'esempio è significativo e tale da non farci dimenticare quanto vana sia stata la gloria di Ronsard circa il primato dell'ode. Già Des Autels nel Cinquecento aveva riconosciuto quello che, poi, il Laumonier ai nostri giorni doveva dimostrare. Se Ronsard è il principe dell'ode, non per questo egli ne è il primo compositore francese. Lo precedettero, tra il 1511 ed il 1546, non pochi altri

poeti, nessuno come lui cosí abile, ma tutti ammiratori convinti del nuovo genere e desiderosi d'illustrarlo. Altrettanto si dica per il sonetto. Se Du Bellay si vantava di aver portato « *sur les rives angevines* » il sonetto italiano, lui stesso ben sapeva di essere stato preceduto da Mellin de Saint-Gelais, mentre peraltro Marot non poteva essere dimenticato quale traduttore di una decina di sonetti del Petrarca. E con lui né Margherita di Navarra né Scève né Peletier du Mans.

Adunque, nei due principali generi che piú ebbero illustrazione per opera dei nostri poeti, questi non potevano vantare meriti del tutto originali. Ma tale vanto non potevano neppure sostenere a proposito della piú profonda conoscenza dei classici latini e greci. Per indicare il mutamento della poesia da Marot a Ronsard, può essere utile sostenere come esso si realizzi nel passaggio dall'imitazione di Ovidio a quella di Orazio. Tuttavia, questo passaggio non può avere un significato storico assoluto, quando si pensi che la fortuna di Orazio lirico incomincia ben prima della metà del secolo secondo quanto provano le numerose edizioni del classico latino abbondantemente diffuse da Josse Bade.

A questo punto, mi pare indispensabile ricordare la poesia neolatina in tutta la sua importanza troppo spesso trascurata per sottolineare che molte originalità di stile e di contenuto che facilmente vengono riconosciute ai poeti del 1550, trovano invece i loro sicuri precedenti nelle composizioni latine dei primi decenni del secolo che sovente furono semplicemente tradotte o parafrasate in composizioni in volgare. A questo proposito mi basterà ricordare l'esempio di Salmon Macrin che, verso il 1537, lavorava ad adattare ai Salmi i ritmi oraziani, unendosi nello sforzo di rinnovamento stilistico della poesia biblica che, in quegli stessi anni, veniva compiendo Clément Marot. Quando si pensi come proprio l'ultima fatica di questo poeta sia quella che tecnicamente viene posta piú vicino ai tentativi dei suoi giovani successori, non si può non pensare all'importanza di un avvicinamento che si rivela fruttuoso per nuovi apprezzamenti storici.

Finalmente, è necessario indicare quale sicuro cammino i precedenti compositori avessero aperto alla Pléiade nello sforzo di esprimere con provata sincerità i propri umani sentimenti. Anche qui, senza dubbio, Ronsard e Du Bellay riportarono la palma della vit-

toria. Ma non senza che a questa vittoria concorressero con le loro opere tanti poeti da loro ingiustamente dimenticati. Durante i cinquant'anni, o poco meno, che separano il manifesto della Pléiade dalla prima importante composizione poetica di Lemaire de Belges (*La Plainte du Désiré*, 1503) non è possibile non notare come lo sforzo costante cui principalmente mira tutto l'esercizio poetico di quel periodo consista nella ricerca di una sempre maggior sicurezza tecnica nell'espressione di ogni piú profondo sentimento umano. È questa la sicura linea di sviluppo che lega fra loro tante opere mancate o soltanto in piccola parte riuscite; che riabilita tanti sforzi non sufficientemente compresi; che svela qualche debole sospiro lirico, preannunzio inascoltato, ma sicuro, dell'ardente canto ronsardiano.

* * *

4. - Dopo quanto sono venuto dicendo fin qui, appare evidente che, se la scuola del 1550 rinnegò con radicale violenza la possibilità che la tradizione poetica francese potesse in qualche modo giovare ai suoi nuovi propositi, nella realtà dei fatti tutti i risultati conquistati dai precedenti compositori furono ben presenti durante l'attività rinnovatrice dei giovani poeti. E valgano, anche in questo caso, alcuni esempi significativi.

Quando Ronsard si vanta di essere colui che usò per primo la parola « *ode* » e si proclama il primo poeta oraziano in lingua francese, nell'assolutezza del suo giudizio par disprezzare tutti i predecessori, ma in verità non fa che mettere in luce quanto di originale e di nuovo viene aggiunto ad una tradizione già gloriosa. In altre parole, dirò che Ronsard sottolinea l'ultimo passo di un'evoluzione che forse egli non conosce se non nei suoi piú immediati sviluppi, che certo vuol trascurare ma che, pur contro la sua volontà, è tutta racchiusa precisamente nel nuovo risultato raggiunto. Non c'è dubbio che nessun predecessore aveva dato illustrazione e fama quanto il nostro giovane poeta alle liriche oraziane; nessuno le aveva cosí intimamente studiate per richiamare, poi, tutta la loro grazia nella lingua francese. Ma quanti a questo punto di arrivo avevano collaborato, dal tipografo Josse Bade a Salmon Macrin, da Sébillet a Théodore de Bèze: tutti, in qualche modo e in differente misura, avevano preparato questo incontro tra Ronsard ed Orazio che

non doveva restare infruttuoso. Al momento del felice fruttificare di una maturazione tanto lenta ci voleva proprio l'audace ingratitudine di un giovane, quella ingratitudine che farà fremere nell'Ottocento un filologo di stretta osservanza come Léon Gautier, per rinnegare un passato ancora cosí vitale. In concreto, non si deve vedere in questa improntitudine se non la coscienza di un altro passo compiuto in avanti; un'originalità finalmente raggiunta che di sé per sé si compiace.

Non differente discorso è necessario fare per quanto riguarda il sonetto alla cui fortuna Du Bellay lavorò cosí alacremente. In questo caso, le posizioni storiche sono anche piú nette, certo tutte scontate. Du Bellay si vanta di aver dato al sonetto italiano di maniera petrarchesca un'illustrazione che prima esso non aveva. Peraltro, il giovane poeta riconosce senza discussioni che il merito di averlo introdotto in Francia spetta al Saint-Gelais. Come ho già detto, questo riconoscimento commette l'errore di non risalire fino al Marot. Ma qui interessa precisare come anche Du Bellay, non diversamente da Ronsard, si dimostri proprio in questo caso preoccupato d'indicare non l'importanza di quello che era stato fatto in precedenza, ma semplicemente il valore di tutto quanto egli aveva da ultimo completato. Il vedere, pertanto, in questa interessata valorizzazione della propria opera fatta dai nostri giovani poeti soltanto la volontà di rompere ogni legame con il passato è certo esagerato, soprattutto quando si pensi ai continui richiami, palesi e velati, alla produzione letteraria precedente che numerosi si offrono al lettore delle prime opere della scuola del 1550.

Fra i cento esempi che, a questo proposito, si possono segnalare e che, in parte, la critica recente è venuta elencando ed analizzando, credo utile sceglierne uno di cui è bene sottolineare ancora una volta tutta l'importanza storica. Intendo parlare dell'evoluzione che in quegli anni, proprio per merito dei nostri poeti, fu compiuta dal « *blason* ». L'origine italiana e bernesca di questo genere aveva offerto a Marot la possibilità di sviluppare in tutta la sua inesauribile varietà una vena di amabile poesia che, talvolta, aveva toccato anche toni popolari e volgari. Il « *blason* » era propriamente un genere di carattere descrittivo nel quale ogni bellezza della natura, e in particolare la bellezza femminile, veniva descritta con una analisi minuta e compiaciuta. Ronsard, aiutato in questo dalle paral-

lele ricerche di Baïf, ebbe il merito di trasformare il « *blason* » in un « *hymme* », cioè di sollevare su di un piano di raffinata cultura un genere che fino ad allora aveva avuto caratteristiche del tutto popolari. Ad opera compiuta egli si richiamò soltanto ad Omero ed a Callimaco, senza ricordare in alcun modo il suo immediato predecessore, ancora pur cosí presente nei modi popolari, nella stessa costruzione dell'inno, perfino nella scelta dei soggetti. Basterà ricordare una delle prime composizioni ronsardiane, la ben nota poesia *Des beautés de son amie*, per cogliere in un momento essenziale questo sviluppo che cosí chiaramente denunzia, non soltanto l'originalità di un rinnovamento, ma la forza di un'operante tradizione.

Tuttavia, oltre alla pur cosí importante influenza tecnica e stilistica, ben piú fondamentali rimangono gli aiuti offerti alla scuola del 1550 dai suoi predecessori nel campo della ricerca di una vera espressione lirica. Qui, piú che altrove, si sentono alle spalle dei nostri giovani tutti quanti i versificatori ed i poeti che operarono in Francia nella prima metà del secolo XVI. Essi sono presenti non soltanto per quei ricordi precisi che sono stati segnalati e per tutti quelli che si potranno ancora scoprire; non soltanto per quel certo clima poetico che nella poesia di un determinato momento richiama il suo precedente in modo sicuro, ma difficilmente dimostrabile con esatte referenze. I predecessori della Pléiade sono evidenti precisamente perché la libertà di canto e cosí piena effusione nella gioia e nel dolore e persino tanta invadenza delle varie personalità poetiche, diventate finalmente l'unico centro di tutto il mondo della poesia, non sono immaginabili senza un processo artistico durato ben mezzo secolo.

Si dia uno sguardo al rapido succedersi delle scuole dei poeti. I *Rhétoriqueurs* si presentano quali fedeli continuatori della già logora tradizione medioevale, ma nella loro volontà di arricchire di nuove forme espressive e fantastiche una poesia che pare in decadenza scoprono una vitalità che sa trovare vie nuove per quella originale espressione dei sentimenti umani che sarà fatta da Lemaire de Belges. Debole canto, subito arrestato dal tumulto di un mondo in gestazione, ma che non era risuonato invano per le attente orecchie di Marot che in esso troverà l'avviamento per precisare in tutta la sua ricchezza l'originale personalità di un poeta amabile ma acuto, fine nella dolcezza e nel sarcasmo, senza illusioni

ma con tante speranze. Se Marot si nasconde con non celato pudore dietro ad un enigmatico sorriso, senza veli ci appare l'umanità di Scève quando in alcuni momenti di vera ispirazione trova la via per dichiarare le pene di un perduto amore terreno e la gioia dell'attesa di un'unione immortale.

A queste cime ideali si rivolgono i poeti del 1550 come ad esempi non soltanto riconosciuti, ma ammirati ed imitati. Da essi apprendono quale importanza abbia ogni e qualunque sentimento umano quando sia profondamente sofferto e sinceramente espresso; come l'esperienza quotidiana sulle ali della poesia acquisti un significato universale capace di risuonare nel cuore di tutti gli uomini; perché vano sia l'esercizio tecnico quando si conchiude in se stesso e non si offre come docile strumento al canto.

Sulla via indicata la passione di una giovinezza ardente e l'intuizione di un talento sicuro rapidamente progredirono per raggiungere altezze liriche mai toccate dalla poesia francese del Rinascimento. Dalle cime conquistate non vi furono che sguardi di sdegno per quanti avevano pur validamente indicato il cammino; per quanti ad un libero canto non cessavano di offrire una umile eco. È necessario, infatti, sottolineare in modo ben preciso che tutti questi precedenti letterari e tante anticipazioni tecniche e le già raggiunte affermazioni poetiche, nulla tolgono all'originalità della lirica della Pléiade che, in quanto tale, veramente rompe ogni contatto con la tradizione ed appare come un fiore sbocciato nella piú silenziosa solitudine. In questo senso, ma soltanto in questo, la critica romantica poteva parlare di una rottura che isolava da ogni precedente l'attività poetica del 1550. Tuttavia, negare l'intenso flusso culturale da cui nacquero le azioni e le reazioni dei nostri poeti è negare con ciò stesso l'ambiente letterario da cui sbocciò quella unica originalità.

* * *

Si può, pertanto, concludere che la poesia della Pléiade fiorisce in terra di Francia dopo cinquant'anni di assiduo e tenace esercizio letterario. Di tanti sforzi e di cosí preziosi tentativi essa è il fiore delicato che con la sua bellezza ripaga di tutti i sacrifici compiuti. Nei suoi postulati teorici e pratici essa è il risultato letterario

di tante conquiste tecniche che le scuole precedenti erano venute precisando, perché con essa si completa l'assimilazione delle influenze classiche ed italiane, la scelta della parte vitale della tradizione del Medioevo, l'affermata supremazia dell'originalità di ogni temperamento poetico. Inoltre, in essa trovano finalmente la loro prima espressione lirica tutti gli insegnamenti morali che i letterati francesi appresero nelle due letterature antiche e cosí provate virtú eroiche e quella misura nel dolore e nell'amore che raffinando nobili sentimenti formarono una sensibilità piú acuta e di tanto piú dotta. Onde, quando i nostri giovani poeti si provarono ad ascoltare soltanto se stessi, scopersero nella loro anima il desiderio nostalgico dell'eroe che sospira il ritorno alla propria casa; il rimpianto di un mondo perduto in una rosa appassita nella melanconia della sera. Si afferma, allora, una poesia sciolta da ogni richiamo letterario, senza ricercatezze tecniche, libera da paludamenti mitologici, tutta originale e nuova, sola nella solitudine della sua bellezza.

CAPITOLO SESTO

POESIA E TECNICA NELLE « AMOURS » DI PIERRE DE RONSARD

> « Il nous apparaît comme le patron de la poésie en tant que poésie seule, en tant qu'elle rompt un peu jalousement avec la prose, qu'elle est transfiguration, musique et suavité ».
>
> A. THIBAUDET, *Réflexions sur la littérature*, Paris, Gallimard, 1938, p. 27.

Le poesie che Ronsard radunò per la prima volta nell'edizione collettiva del 1560 in due libri intitolati *Les Amours* non rappresentano tutta la sua produzione sentimentale. Mancano molte delle sue piú famose poesie d'amore, vi si leggono alcune tra le meno riuscite. Non vi si trova una raccolta e, neppure, una scelta completa. Pertanto, non è lecito avviare un discorso critico che da queste poesie stabilisca il valore effettivo della lirica ronsardiana. Né con questa raccolta è possibile tentare di risolvere il dilemma proposto dal poeta: se la poesia amorosa rappresenti l'unica sua caratteristica originale o non soltanto la piú appariscente e la piú nota. Nella sua storica realtà l'edizione collettiva del '60 non è altro che la testimonianza di un momento preciso dell'evoluzione artistica del poeta il quale, con le inclusioni e le esclusioni delle edizioni successive, offre un indice importante della maturità raggiunta. Le poesie che vi si leggono presentano, quindi, un punto di vista particolare e contingente. Mettersi da una differente posizione critica sarebbe almeno esagerato e, certo, inutile.

Tuttavia, riconosciuti questi limiti, il critico può sperare di giungere a stabilire il valore storico di questa produzione per fissarne l'importanza nell'opera complessiva. Con essa è possibile osservare quali progressi tecnici siano stati compiuti rispetto alla

produzione precedente, quali problemi siano stati risolti, quali nuove maniere scoperte. Infine, è possibile precisare quali fruttuose esperienze siano venute al poeta e quali preziosi risultati al lettore.

* * *

1. - Un'interessante storia di sentimenti riguarda queste poesie. Ma non è quella che piú volte e in vario modo è stata raccontata.

Generalmente si legge che la prima raccolta, quella del 1552, fu dettata dall'amore non corrisposto per Cassandra Salviati. Questa, sposandosi, avrebbe tolto ogni possibile speranza all'amante. Costretto a servire la propria donna con una fedeltà soltanto spirituale, Ronsard avrebbe testimoniato con i 183 sonetti della raccolta un sentimento tanto profondo quanto sfortunato. Come Laura, Cassandra diventa la mèta di un irrealizzabile sogno; come Petrarca, Ronsard dice su note diverse una pena unica ed inconsolabile. Il motivo decisivo della pubblicazione delle poesie che si venivano radunando dal 1546 sarebbe stata l'opposizione aperta di Mellin de Saint-Gelais, che, davanti al re, aveva giudicato sfavorevolmente le *Odes* del 1550. Convinto da amici benevoli ad ingraziarsi la corte per ragioni di pratica opportunità, Ronsard avrebbe cambiato maniera e, diventato da oraziano petrarchista, avrebbe pubblicato le *Amours* due anni dopo le *Odes*, cercando cosí di seguire il gusto dichiarato del re e dei cortigiani. Sottratto dal successo senza precedenti di questa pubblicazione al calmo ritiro del suo castello di campagna, entrato nei circoli letterari parigini piú alla moda, ripreso dagli amici umanisti e dai loro propositi di esclusiva imitazione dell'antico, nell'anno 1553 il poeta avrebbe ancora una volta cambiato rotta. Con Du Bellay nega di voler continuare ad essere petrarchista, scrive le poesie audaci e libere del *Livret de Folastries*, legge e rilegge i poeti dell'*Antologia* ed Anacreonte. Con queste nuove guide Ronsard dà libero sfogo ai suoi impulsi di uomo appassionato al quale la vita, per una volta, torna a sorridere.

Compare, allora, nell'esistenza del poeta un'altra donna: Marie de Bourgueil. Anche Maria, come Cassandra, è di stretta misura letteraria. L'una irraggiungibile nella sua riservatezza, aristocratica nella vita e nei modi; l'altra piú accessibile, semplice nella sua vita campagnola, priva di complicazioni e di raffinatezze. Soggetto di

poesia cortese, tormentata, senza mète terrene la prima; soggetto di poesia libera, spontanea, non sorvegliata la seconda. Diversa la donna dell'amore, differente il canto del poeta. Il quale, guidato da pratiche necessità e spinto da influenze varie, avrebbe percorso per ogni dove il campo letterario passando da una tendenza all'altra, preoccupato di nulla lasciare intentato per gareggiare con gli antichi ovunque questi additassero una via, per essere primo ovunque un amico o un nemico lo avessero preceduto.

In quegli anni Ronsard intraprende a comporre il poema eroico voluto dal suo re, scrive contemporaneamente poesie filosofiche (*Les Hymnes*) e canzoni da ballo, riprende con piú spontaneità i temi amorosi, partecipa attivamente alla vita di corte. Ormai riconosciuto da tutti principe dei poeti, di questi raduna i piú dotati attorno a sé in una « *Brigade* » che, poi, chiamerà « *Pléiade* » e fissa con consigli e con l'esempio l'indirizzo poetico di tutto quel periodo. Ma al successo letterario non avrebbe sorriso la fortuna in amore. Una giovinetta di sedici anni – la crudele Sinope – accende ancora una volta il cuore del poeta che resta senza corrispondenza. Un piú ricco signore è preferito al letterato, intralciato dai suoi obblighi ecclesiastici. La nuova delusione si sarebbe aggiunta a tutte quelle di carattere pratico che in quegli anni Ronsard aveva registrato anche nei suoi versi, quando frequentemente lamentava la povera condizione di un misero letterato. Per reagire a questa condizione si sarebbe soltanto preoccupato di sollecitare presso i grandi la protezione, presso i letterati l'ammirazione, da se stesso un'insistente ricerca di novità quasi pubblicitaria che, in qualche modo, avrebbe attirato su di lui costantemente l'attenzione dei ricchi.

Senza esitazione bisogna dire che questo Ronsard, presentato quale un avventuriero della vita e della penna, ha un ardore eccessivo per il sordo priore di Saint-Cosme e, anche, per il cortigiano a quarant'anni già canuto ed inutilmente contemplante le grazie femminili dello squadrone volante della sua regina. Vi è un calcolo troppo studiato in questo susseguirsi di tendenze letterarie, tutte dettate da ragioni pratiche, miranti solamente ad un successo immediato per il quale, tuttavia, l'unica opera capace di conquistarlo – quella epica – non fu mai condotta a termine. Infine, in una vita come quella del nostro poeta dedicata, per sua stessa testimonianza, piú volte ripetuta, allo studio ed al culto esclusivo dell'arte,

vien fatto un posto troppo limitato alla poesia ed a quell'amore per essa che, fin dall'infanzia, scosse un cuore e ne vincolò per sempre i sentimenti. Sembrerebbe che i versi siano stati un mezzo per conquistare quella bellezza per la quale le doti fisiche erano venute meno. I mutamenti di maniera e di stile si vorrebbero dettati dal desiderio di compiacere ad una corte da cui un infortunio giovanile aveva estromesso il giovane paggio.

Un simile giudizio pecca di troppa fiducia nelle affermazioni poetiche di Ronsard, con troppa confidenza si affida ai pochi fatti che egli confusamente e distrattamente suggerisce. La realtà stessa dei suoi amori, su cui tanto si è lavorato per ricostruirla nella sua verità e nella sua precisione, si osservi con quanta indifferenza egli ce la offre. Cassandra non ha sempre gli stessi occhi ed i suoi capelli ora sono biondi, ora sono bruni. Talvolta, un sentimento di platonica fedeltà viene offerto a Maria; in altre occasioni il poeta ammira di Cassandra le piú recondite bellezze. Avviene persino – a disperazione dei suoi commentatori – che Ronsard dimentichi la residenza rispettiva delle due donne amate e confonda Blois con Bourgueil, senza neppure precisarlo nelle varianti. Non sicuro è l'anno del suo primo innamoramento ed il poeta suggerisce a piacere due epoche differenti, mai mutate nelle edizioni successive. Infine, i dati di fatto sono cosí pochi e tanto incerti che, al medesimo modo con cui gli uni hanno ricostruito le vicende come sono venuto rapidamente indicando, altri hanno sostenuto, se pur con minor verosimiglianza, proprio il contrario. A Cassandra, Maria, Sinope, Ginevra, Elena è stata sostituita una sola donna, unico affetto di un poeta fedelissimo.

È evidente, adunque, che diversa è la via da percorrere se si vuol aderire alla verità poetica e seguirla nella sua piú originale evoluzione. La storia esteriore delle poesie scritte da Ronsard nel decennio che ci interessa è quella che egli stesso ci suggerisce. I pochi accenni autobiografici, utili soltanto per scrivere un fantasioso romanzo, non indicano la via giusta. Servono, invece, le indicazioni infinite di preciso valore letterario che egli ci è venuto offrendo con la sua quotidiana attività di compositore.

* * *

2. - In primo luogo, importa fissare quanta parte abbia nella

vita artistica del nostro poeta l'opera assidua della composizione a tavolino, al lume di lucerna, quando nella casa tutto è silenzio ed il servo ha ben chiuso la porta ed allontanati gli importuni. Non giungerò allo schizzo maligno del Michelet: « cet homme cloué là et se rongeant les ongles, le nez sur les livres latins... rimait le jour, la nuit sans lâcher prise ». Ma allontano ugualmente il piú tradizionale ritratto di un poeta emulo della brigata spendereccia, rincorrente a perdifiato, nei giardini del Louvre, ninfe inghirlandate di rose. Per tutta la vita Ronsard è rimasto l'allievo diligente del collegio di Coqueret dove aveva scoperto per sempre l'oro prezioso dello studio notturno e la sua fecondità. L'ebbrezza di sentirsi il solo essere attivo in una casa addormentata gli faceva prolungare la veglia fino alle due di notte quando, finalmente stanco, svegliava Baïf, « qui se levoit et prenoit la chandelle et ne laissait refroidir la place ».

Quella spontaneità che sovente viene ammirata nella poesia ronsardiana e la scioltezza del suo ritmo – talvolta un semplice battito d'ala – chi può pensare che sia un risultato facile ed immediato, privo di una lunga elaborazione non soltanto sentimentale, ma anchè tecnica? È vero che le composizioni piú riuscite sono quasi sempre totalmente prive di varianti. Ma questo indica soltanto che il poeta, giunto alla desiderata perfezione già nella prima stesura, evita di documentare la lunga e talvolta faticosa elaborazione di cui noi, ora, vorremmo conoscere tutta la storia. Tuttavia, dove questa ci viene svelata, essa indica un compositore minuto fino allo scrupolo, attento alla lingua, allo stile, al ritmo e all'armonia, senza ritegni quando questi sono in pericolo, liberale quando per essi può trarre inattesi vantaggi.

Si ricordi il « *système bloqué* » di cui Valéry discorre con la sua ben nota esperienza tecnica a proposito di Mallarmé. Questi stendeva i versi di una poesia soltanto quando con particolare cura aveva fissato le rime necessarie. Guidato dal ritmo musicale il poeta correva alle rime quali elementi principali per fissare la nota dominante, quindi faceva seguire i versi secondo la loro metrica importanza. Le varianti testimoniano come egli abbia rifatto intiere terzine senza mutare la rima, appunto perché preoccupato di conservare il ritmo che solo per il poeta primeggiava nella composizione. A proposito di un noto sonetto, Valéry testimonia che Mallarmé,

avendo già posto in rima *Onyx* e *Styx*, fu portato dal ritmo a creare la parola *Ptyx*.

Non diversamente Ronsard, per un identico motivo tecnico, fissava nella rima il punto di partenza dell'ispirazione. Giudicava la piú raffinata di tutte la rima in « *-ice* »; nuova ed originale quella in « *-ite* ». Per entrambe si trovò costretto a creare i piú inattesi neologismi. Questi ancora oggi destano stupore nei lettori e restano senza una giustificazione – si ricordino le aspre critiche dei grammatici del Seicento – appunto perché non si pone mente alla loro fondamentale ed esclusiva ragione ritmica.

A questo proposito valgano alcuni esempi chiarificatori. Nella composizione del sonetto che è il settimo della prima raccolta di *Les Amours* (edizione critica Laumonier, IV, p. 11), Ronsard si propose di trovare un'espressione nuova ad alcune sue ricercate dichiarazioni di affetto. Il problema era puramente di composizione, poiché il poeta mirava a scrivere un'altra variante a quella caratteristica maniera che una ricca tradizione gli offriva da piú secoli. Ora, per risolvere questo problema tecnico, Ronsard creò un suo particolare ritmo che è tutta l'originalità su cui si basa il sonetto. Questo ritmo viene fissato subito dalle rime a cui è riconosciuta un'importanza particolare, poiché devono assicurare tutta la struttura della poesia. Sulle rime vengono costruiti i versi, tra cui uno – al centro del sonetto – riesce in modo preciso a rendere con studiata grazia il tono voluto. La frase dei vv. 7-8 (« *car je n'ayme ma vie / Si non d'autant qu'il te plaist de l'aimer* ») nella sua perfetta espressione armonica viene ad assicurare l'equilibrio di tutta la costruzione del sonetto che ne riceve la sua piú segnata colorazione. Attorno a questi elementi costitutivi il sonetto si forma con una serie d'immagini che tutte mirano a mantenere il ritmo nella sfera di quella galanteria affettuosa, che è il piano su cui il poeta intende restare. La forza di questo proposito e le difficoltà incontrate per realizzarlo sono ampiamente testimoniate dalle numerose varianti che, durante un trentennio, Ronsard venne apportando alla sua composizione. Varianti tanto sostanziali che è possibile fissare del sonetto tre differenti redazioni. In queste, rimanendo intatte le rime e la frase centrale dei vv. 7-8, ogni immagine è sottoposta ad un'attenta e ripetuta revisione, al fine di ottenere una omogeneità ed un equilibrio che rendano quella specifica grazia

musicale con la quale il poeta si proponeva di circondare l'offerta del suo dolorante affetto. Ecco i testi:

1) Redazione del 1552:

Bien qu'à grand tort il te plaist d'allumer
Dedans mon cuœur, siege à ta seigneurie,
Non d'une amour, ainçois d'une furie
Le feu cruel pour mes os consumer,
L'aspre torment ne m'est point si amer,
Qu'il ne me plaise, et si n'ay pas envie
De me douloir: car je n'ayme ma vie
Si non d'autant qu'il te plaist de l'aimer.
Mais si les cieulx m'ont fait naistre, Ma dame,
Pour estre tien, ne genne plus mon ame,
Mais pren en gré ma ferme loyaulté.
Vault il pas mieulx en tirer du service,
Que par l'horreur d'un cruel sacrifice,
L'occire aux piedz de ta fiere beauté?

2) Redazione del 1578:

Bien qu'il te plaise, ingrate, d'allumer
Dedans mon coeur, siege à ta tyrannie
Non d'une amour, ainçois d'une furie
Le feu cruel pour mes os consumer,
Le mal qui semble aux autres bien amer
Me semble doux, comme n'ayant envie
De me douloir: car je n'ayme ma vie
Si non d'autant qu'il te plaist de l'aimer.
Mais si les cieulx m'ont fait naistre, Ma dame,
Ton dedié, ne genne plus mon ame,
Pour ta victime offrant ma loyauté.
Tu dois, Maistresse, en tirer du service,
Non par l'horreur d'un cruel sacrifice
L'ensanglanter aux pieds de ta beauté.

3) Redazione del 1584:

Bien qu'il te plaise en mon cœur d'allumer,
Cœur ton sujet, lieu de ta seigneurie,
Non d'une amour, ainçois d'une Furie

Ce feu cruel pour mes os consumer,
Le mal qui semble aux autres trop amer
Me semble doux, aussi je n'ay envie
De me douloir: car je n'aime ma vie
Sinon d'autant qu'il te plaist de l'aimer.
Ma si le Ciel m'a faict naistre, Madame,
Pour ta victime, en lieu de ma pauvre ame,
Sur ton autel j'offre ma loyauté.
Tu dois plustost en tirer du service
Que par le feu d'un sanglant sacrifice
L'immoler vive aux pieds de ta beauté.

I versi su cui si è maggiormente applicata l'opera attenta del poeta sono in modo speciale quelli della prima quartina e dell'ultima terzina. I due primi versi che definiscono la particolare andatura della dichiarazione di affetto sono sottoposti ad una ripetuta revisione di sostantivi precisi in luogo di piú generici elementi grammaticali. Al verso 2 il passaggio: *siege à ta seigneurie* ('52) = *siege à ta tyrannie* ('78) = *lieu de ta seigneurie* ('84) indica la ricerca di un giusto equilibrio tra un'espressione a note ripetute ed una che, per evitare la ripetizione, cade nell'esagerazione. Questa stessa preoccupazione ritorna negli ultimi versi del sonetto. È evidente che la redazione del 1584 è compiuta da una mano piú esperta che ottiene i massimi risultati con il minor numero d'innovazioni. L'esperienza del poeta rifugge dall'opera quasi di reazione severa che era stata compiuta nella redazione del 1578 ed attenua, armonizza, perfeziona servendosi degli stessi elementi appena spostati di categoria grammaticale o diversamente collocati nel verso (*cruel* = *ensanglanter* = *sanglant*). Cosí il sonetto acquista una sua unità che nell'ultima stesura esprime con tutti i suoi elementi quel ritmo nostalgico di sofferenza ricercata, ma anche crudelmente sentita che, in un primo tempo, era stata affidata in modo evidente soltanto alle rime ed al verso centrale.

Altre volte, a rendere piú complicata l'opera di composizione, si aggiunge al problema ritmico anche il proposito di allontanarsi in modo sicuro dal modello da cui l'ispirazione ha preso l'avvio. In questo caso il poeta deve risolvere la difficoltà di trascurare di un motivo le note meno sue senza peraltro sconvolgere tutta la struttura della poesia. Cosí nel sonetto decimo di *Les Amours*

(ediz. crit. Laumonier, IV, p. 14) Ronsard tende a cancellare ogni ricordo dell'influenza del Petrarca evidente nella prima stesura, conservando tuttavia tanto il ritmo generale come la sua piú diretta espressione, cioè le rime. Nella prima quartina dice Ronsard:

Je pais mon cuœur d'une telle ambrosie,
Que je ne suis à bon droit envieux
De ceste là qui le père des dieux
Chez l'Ocean friande resasie.

Questi versi sono un fedele ricordo di quanto aveva già detto il Petrarca (sonetto CXCIII):

Pasco la mente d'un sì nobil cibo
Ch'ambrosia e nettar non invidio a Giove;
Ché, sol mirando, oblio ne l'alma piove
D'ogni altro dolce, e Lete al fondo bibo.

Ora, nelle successive redazioni del sonetto, Ronsard a poco a poco si allontana dal Petrarca e, contemporaneamente, precisa la nota piú nuova della sua poesia, cioè sviluppa sempre piú la parte originale che, pur in proporzione minima, si trovava già nella stesura del 1552. Infatti, se nel primo verso aveva tradotto fedelmente l'italiano *pasco la mente* con *je pais mon cœur*, nel 1567 chiarifica con un *je me nourris*, evitando un verbo oscuro che la fedeltà imitativa lo aveva portato a preferire. Ma nel 1578, non sufficientemente contento del distacco segnato, ricorregge con *Amour me paist* e ritorna alla soluzione primitiva, ma con un differente soggetto.

Nel secondo verso la prima stesura non è felice. Allora il poeta ricerca una piú perfetta scioltezza musicale che è ostacolata dai troppi elementi grammaticali che rompono il ritmo. Per evitare la difficoltà Ronsard ricorre nel 1578 alla soluzione di compromesso alla quale si affida sovente in simili casi. Con un avverbio occupa i tre piedi che prima erano tenuti da tre differenti elementi (*à bon droit* = *justement*), ottenendo il risultato di unificare il verso. Finalmente, ritornando sulla difficoltà, nel 1584, ancora corregge *justement* = *en ce monde* per raggiungere una soluzione d'equilibrio che rimane definitiva. Negli altri due versi della quartina,

essendovi una minor aderenza con il modello del Petrarca, l'opera di revisione non è cosí minuziosa, anche se dimostra di voler una maggiore concretezza e precisione in tutti i particolari. Cosí al verso 3 corregge: *de ceste-là* ('52) = *de cette-là* ('67) = *de la liqueur* ('84); al verso 4: *friande* ('52) = *sa bouche* ('60), dove riappare sempre piú spiccata la preferenza per i sostantivi concreti e precisi.

La quartina nell'edizione del 1584 risulta cosí rifatta:

Amour me paist d'une telle ambrosie
Que je ne suis en ce monde envieux
De la liqueur dont le père des dieux
Chez l'Ocean sa bouche rassasie.

Come è chiaro, il poeta ottiene in questo modo il risultato di raggiungere un'andatura piú scorrevole che viene data da una piú stretta omogeneità di tutti gli elementi costitutivi. Mentre egli arriva ad una fusione totale della quartina, peraltro afferma una piú evidente originalità che allontana il modello italiano e quasi lo fa dimenticare. Ma il risultato è ottenuto senza mutare in alcun modo il ritmo, il quale è assicurato dalle rime che tutte restano inalterate.

Altrettanto numerosi sono i casi in cui il compositore si trova di fronte alla necessità di cambiare completamente il contenuto dei suoi versi conservando, però, il ritmo primitivo. A distanza di anni, con la maturità di una vita piena di ben assimilati insegnamenti, in una piú pacata considerazione delle proprie esperienze, certe affermazioni degli anni giovanili appaiono al poeta non consone alla conquistata saggezza. In genere, il nuovo giudizio è piú pessimista, piú distaccato, privo ormai di ogni illusione. Ronsard guarda ai beni umani con un certo scetticismo, anche se con un rimpianto accorato. Le varianti rispecchiano questa nuova mentalità e ne segnano nel tempo i graduali sviluppi. Ma questa maturazione è contenuta nell'àmbito ben definito e circoscritto della tecnica ritmica del verso che al poeta permette di manifestare la sua piú compiuta esperienza soltanto nella trasformazione di un breve periodo, nel sottolineato rigore di un verbo, nel piú cupo colore di un aggettivo.

Si veda il dodicesimo sonetto di *Les Amours* (edizione critica Laumonier, IV, p. 16), dove Ronsard descrive in riusciti versi antitetici la sua indecisa volontà dominata soltanto dalla passione amorosa. L'ultima terzina, nella stesura del 1552, suona cosí:

> Un Promethée en passions je suis,
> Et pour aymer perdant toute puissance
> Ne pouvant rien je fay ce que je puis.

Il poeta si sente impotente a dominare la sua passione, ma egli non ha ancora perso la speranza di poter un giorno ridare alla ragione il completo dominio del suo temperamento. Nel 1584 la terzina viene modificata a questo modo:

> Un Promethée en passions je suis,
> J'ose, je veux, je m'efforce et ne puis,
> Tant d'un fil noir la Parque ourdit ma vie.

Qui è evidente che il poeta, dopo trent'anni di esperienze, ha perso ogni fiducia nella propria volontà e sa con certezza di essere incapace a dominare una natura tanto ribelle.

Questa certezza rivelano, pure, le varianti del sonetto settimo del *Bocage* del 1554 (edizione critica Laumonier, VI, p. 51), in cui i due ultimi versi, nella prima stesura, accennano ad un amore che neppure il tempo può sopprimere:

> Si est ce qu'en mon cœur le tans n'efaceroit
> La douleur qui jamais ne sera consumée.

Dopo cinque redazioni, quella ultima del 1584 non solo riconferma la dolorosa osservazione del '54, ma la rende ancora piú triste, poiché afferma l'immutabilità di un male che durerà, anche oltre il tempo, nella tomba:

> En la tombe jamais mon mal ne cesseroit
> Tant l'Astre eut contre moi son influence armée.

In questi versi non bisogna vedere semplicemente l'illusa afferma-

zione retorica di un poeta fedele ad una maniera, ma piuttosto la sincera affermazione di quanta sofferenza vi fosse nella natura di un uomo incapace di equilibrare in una giusta armonia la propria fantasia e la propria volontà. Quella che negli anni giovanili era una generica dichiarazione di affetto – e, come tale, di una sincerità dubbia – negli anni maturi diventa una riflessione morale, sentita e vera, non priva di amarezza e di sconforto. Questo e quella s'impongono qui attraverso le fragili varianti di due versi al cui ritmo soggiacciono e che appena si colorano di una loro piú triste sfumatura.

Finalmente la particolare tecnica della composizione di cui si vale Ronsard si trova sovente di fronte al caso in cui la forza del ritmo regge da sola tutto il sonetto, senza che ad esso offrano un valido sostegno le immagini. Guidato e quasi direi trascinato dal proprio ritmo durante la costruzione del sonetto, il poeta si trova condotto al finale epigrammatico cui tende d'istinto, senza troppo preoccuparsi dei vuoti che, talvolta, si formano nei versi. Nascono cosí alcune espressioni vane, immagini stravaganti, parole che sono un ricordo o classico o dialettale, storture ortografiche che tutte recano evidente il momento in cui sono state accolte dal poeta. Tanto lo slancio ritmico è potente e prepotente durante la composizione!

Nella revisione Ronsard pone particolare attenzione a queste manchevolezze. Con pacatezza, lontano dalla iniziale emozione, il poeta lavora per trovare l'unità non solo ritmica del sonetto. Modifica, alleggerisce, rinnova le immagini, le espressioni, tutti i colori. Cosí nel sonetto LII della edizione del 1553 di *Les Amours* (edizione critica Laumonier, V, p. 118, v. 10) per assicurare all'amata il suo amore perenne, Ronsard aveva fatto ricorso non solo alla rosa sempre rinascente ed ai cervi in corsa nei boschi, ma anche alla balena ed ai suoi pascoli nel mare. Questa immagine evidentemente voluminosa, e non certo gentile, pare quasi sfuggita nel calore della composizione. Durante la fredda revisione del 1567 essa viene giudicata in tutta la sua enormità e scompare súbito, sostituita dal ricordo piú umile, ma piú adeguato, del trifoglio.

1553: Tant que sous l'eau la baleine paistra
1567: Tant que le trefle au rivage croistra
1584: Tant que d'humeur le Printemps se paistra.

Similmente, nel sonetto LXIV (edizione critica Laumonier, IV, p. 66) Ronsard, per riaffermare la certezza che i suoi versi avrebbero assicurato alla propria donna l'immortalità, ricorre all'immagine comune della voce del poeta che innalza con la sua potenza il nome dell'amata. La terzina appare cosí composta nella prima redazione del 1552:

> Comme ton nom, honneur des vers françoys
> Hault elevé par le vent de ma voix,
> S'en voleroyt sus l'aisle de ma rime.

Dall'attento poeta, durante la revisione, il secondo verso di questa terzina è giudicato disarmonico e troppo comune nella sua espressione, quasi prosaico, rotto come esso è in troppi elementi. La nuova redazione del 1560 corregge: « *Jusques au ciel élevé par ma voix* ». Ma è ancora un miglioramento troppo debole che, solo in parte, pone rimedio alla mancanza di quella grandiosità richiesta dal ritmo. Nel 1578, con la nuova variante, « *Victorieux des peuples et des Roys* », Ronsard trova la giusta immagine che, ponendo riparo ad una debolezza, mantiene sul piano unico di una voluta magnificenza tutta la terzina.

Cosí, in questo come nei molti altri esempi che si potrebbero citare, il compositore denuncia nelle varianti le proprie debolezze e le proprie intenzioni. Alle une ed alle altre egli va incontro con una tale maestria nella conoscenza del preciso e minuzioso lavoro del compositore, che per una parte s'illumina la via che egli ha percorso per raggiungere la perfezione delle sue opere piú belle.

* * *

3. - Un metodo di lavoro cosí personale e complesso svela una fondamentale preoccupazione tecnica nel lavoro di composizione, che, senza la testimonianza delle varianti, sarebbe passata quasi insospettata. Questa preoccupazione è il risultato felice di quello stretto connubio del poeta con il letterato che forma la piú spiccata originalità dell'artista Ronsard. In lui il talento è sorvegliato e strettamente legato al gusto; la sua novità è sempre sottoposta al predominio della tradizione letteraria cosí che nessuno meno

del nostro poeta può essere detto un rivoluzionario; nessuno meno di lui un innovatore. Innovatore è stato proclamato per cinquant'anni. Ma appunto contro questa interpretazione la critica piú avveduta si è sforzata di dimostrare come, sotto l'apparente galloria giovanile, Ronsard fosse un tradizionalista. Chi piú ricco di arcaismi nella lingua e di idee comuni nella concezione poetica? Vicino all'originale compositore di preziose odi musicali vigila sempre un letterato attento al gusto della corte, alle scoperte degli umanisti, alle novità dei piú audaci. Pronto a far suo ogni nuovo strumento tecnico da qualunque parte gli venga offerto, abile nel lasciare un motivo sfruttato per coglierne uno nuovo, il letterato è preoccupato di offrire all'artista ogni mezzo che possa arricchire la sua arte per renderla sempre piú dotta e di tanto piú raffinata.

Questa vigilanza in un cuore cosí ardente di spiriti poetici ha fatto pensare ad un esclusivo dominio della volontà. Sainte-Beuve, al quale non era sfuggita l'originalità della combinazione, volle quasi negarla facendo il nome dell'Alfieri. Nessuno dei due poeti trae vantaggio da un simile paragone. Ma, nel caso di Ronsard, non di volontà si deve parlare quanto piuttosto di gusto. Ogni volta muterà maniera e stile e propositi, il poeta sarà illuminato solo e soltanto dal suo talento artistico e dal predominante bisogno di assicurarsi una tecnica sicura e sempre piú perfetta. Con questa preoccupazione egli guarda alle vicende letterarie del suo tempo e non per affermarsi socialmente o per seguire una moda; neppure per la gloria letteraria di essere il primo nell'imitazione. Ronsard accorre ad ogni novità soltanto per poter trarre da ogni piú accessibile fonte letteraria quegli ammaestramenti che possano in modo preciso servire alla progressiva originalità della sua poesia. Egli in questi anni è sostanzialmente un artefice appassionato della sua tecnica, preoccupato di raggiungere la perfezione e, per lo scopo prefisso, laborioso e scrupoloso fino alla pedanteria. I fatti non potrebbero essere, al riguardo, piú significativi.

Quando i *Quatre premiers livres des Odes* furono pubblicati nel 1550, essi ottennero un successo di scandalo. L'ammirazione e le lodi vennero dallo stretto gruppo di giovani studiosi che si radunavano attorno a Dorat. Ma i poeti piú in vista, la corte, i circoli letterari disapprovarono. Si parlò di oscurità nella lingua e

nelle immagini; di un eccessivo amore per la novità contro la tradizione. La verità era semplicemente questa.

La prima opera di Ronsard fu il prodotto lungamente preparato di quella poetica umbratile ed esclusiva, che l'umanista Dorat aveva instillato nel cuore ardente di alcuni giovani di talento. Era il risultato di un culto per gli antichi che si alimentava del proprio ardore e con questo riconosceva i seguaci e formava una casta. Quasi culto segreto, aristocratico se altro mai; come chi scopre un bene prezioso di cui si ciba a suo unico conforto ed a disprezzo per la maggioranza dei profani. Del cenacolo, Ronsard era il piú geniale e il piú ardente; il piú battagliero era Du Bellay. A questo toccò di firmare il manifesto contro la turba ignorante; a quello di dimostrare il primo risultato. Ma per chi guardava dall'esterno, il tentativo appariva votato all'insuccesso, perché dove esso era fruttuoso non faceva che scontare idee a tutti note e da tutti accettate; dove era avventato non teneva conto di quegli effettivi progressi che nella tradizione la poesia aveva pur vantaggiosamente compiuto.

La critica alla prima opera poetica di Ronsard, quale venne formulata allora da Mellin de Saint-Gelais e dai poeti di corte, è quella stessa che doveva formulare Fénelon, un secolo dopo, nella sua celebre lettera all'Accademia. Il giovane poeta non teneva conto dei progressi linguistici che la corte – testimonio Marot – aveva già validamente garantito. Nella volontà di richiamare i classici egli trascurava quanto dai classici era già stato imparato. Ma, soprattutto, Ronsard si opponeva ad un gusto affermato con l'opera di tutti quei poeti che, dal principio del secolo, avevano rinnovato ed illustrato la poesia francese.

Sentite le critiche, il nostro autore parve non insistere nel suo proposito. Ma, non già perché fosse stato convinto di un errore commesso, quanto perché le sue esperienze oraziane e pindariche egli aveva ormai definitivamente superato. Che cosa l'artista aveva chiesto ad Orazio ed a Pindaro? Quello che prima aveva chiesto a Marot, quello che, ora, chiederà al Petrarca: degli insegnamenti tecnici, cioè uno stile nuovo, un particolare allacciamento delle rime, nuovi colori d'immagini; non una singolare concezione di vita, ma un originale ritmo musicale per esprimere la vita di tutti, la piú comune e la piú vera. Appreso quello che i classici letti e riletti, quasi imparati a memoria, gli potevano offrire; scoperti i loro

segreti tecnici e ricopiate le loro piú studiate raffinatezze: di tanto piú maturo e piú sicuro, il poeta procedeva a nuove esperienze, cioè ad un nuovo arricchimento. Allora il letterato addita una mèta da raggiungere ed un nuovo primato da conquistare. Su quella via il poeta procede senza inciampi fino al completo successo.

Cosí Ronsard fu petrarchista, perché Petrarca era pure lui un classico, maestro come Orazio e come Pindaro di stile e di ritmo; insuperato nelle note dolci e melanconiche, alle quali non si era ancora esercitata la musa ronsardiana. Ma anche con la nuova guida il metodo non muta. Il tecnico consumato legge e rilegge il Petrarca e con questo il suo miglior allievo, il Bembo. Ne esamina con attenzione e minuzia la tecnica, la composizione metrica, il gioco delle immagini, la lingua, i colori. Con una guida cosí esperta scrive sonetti che sono quasi una parafrasi; poi, altri in cui ricopia alcuni versi o soltanto un verso od appena un'immagine. Ancora si limita a ripetere il ritmo, a rifare l'andatura del sonetto. Finalmente cammina da solo. Senti l'atmosfera dei modelli italiani, ma non sai dire con precisione quale sia il poeta imitato e in quale sonetto. La tecnica è appresa; una nuova corda arricchisce la lira ronsardiana. Sui 183 sonetti della prima raccolta l'analisi attenta del Muret e del Vianey è riuscita a scoprirne soltanto 25 sicuramente derivati dal Petrarca e 12 dal Bembo. Per alcuni, di cui Muret vagamente aveva indicato la fonte nel canzoniere petrarchesco, non è stato possibile trovare il sonetto; per i piú si è riconosciuta la quasi completa originalità. Ma per tutti si deve ammettere che essi sono attente e precise esercitazioni di stile, variazioni su di un tema fisso, ricerca di nuovi ritmi con i quali la poesia ronsardiana veniva poco a poco scoprendo se stessa nella sua nota piú profonda, servendosi dei modelli migliori che le letterature antiche e moderne potevano offrire. Il motivo petrarchesco, come già quello oraziano, è un pretesto. Su di esso il poeta prova la sua tecnica. Appena questa è ben sicura, egli procede spedito e dà libero sfogo ad un canto di tanto piú nuovo e originale.

La maniera petrarchesca, quindi, non è in opposizione a quella oraziana e meno che mai dipende da influenze esterne esercitatesi sul poeta. Essa ne è, invece, la diretta conseguenza. Il problema tecnico che in quegli anni s'imponeva a Ronsard era l'unione della poesia con la musica, quella unione che già si erano proposti Marot

e tutta la sua scuola. In Orazio prima, in Petrarca poi, il nostro poeta cercò quei maestri che dovevano aiutarlo a rendere la lingua francese ed il verso strumenti duttili al ritmo, atti ad ogni modulazione, quasi fragili sostegni delle sue note piú segrete. Non a caso Ronsard si rivolse ai piú musicali fra i poeti. Di Orazio egli affermò di ammirare la grazia, del Petrarca la dolcezza. Nell'imitazione, talvolta, diventò pesante e manierato. Ma non gli mancò l'attenzione esperta del compositore che conosce dell'uno l'arte di sottintendere nel rapido apparire di un'immagine il piú nascosto degli affetti; dell'altro quella nota acuta e dolorosa per l'insoddisfazione di un sogno senza realtà.

Verso il 1553 – anno importante per la storia della poesia ronsardiana – la tecnica del nostro poeta era diventata piú sicura e, a tal punto docile all'espressione dei sentimenti, da esprimere in alcuni sonetti di perfetto equilibrio armonico una nota fedele all'ardore del cuore, cosí da raggiungere un momento significativo nell'evoluzione di una lirica tanto personale. Penso ai notturni, ai ritratti della propria donna, ad una invocazione alla foresta. Punti di riferimento presi in cielo, in terra, nel cuore per fissare un'immagine dai piú originali colori: quelli che simbolizzano i sentimenti piú intimi. Qui Ronsard è solo con se stesso, compositore senza ricordi di un mondo di armonia ineffabile.

I temi usati ed abusati su cui si era esercitato per vari anni non sono ripresi, ma completamente rinnovati. La natura non è piú muta; ovunque il poeta scopre motivi al dialogo. Alza gli occhi dai suoi libri e con libertà si volge attorno, avendo imparato come imporre il proprio colore ad una originale visione delle cose. Conosce il valore dei suoi aggettivi, sa come evitare avverbi fastidiosi, le parole piú comuni arricchisce di significati inattesi. Sicuro dei suoi mezzi guarda il mondo e scopre della notte il fascino che abbellisce l'ansia dell'amante ed alla luna parla senza fine, come ad un caro conforto dei suoi mali. Prova nuovamente la già tentata descrizione della bionda bellezza dell'amata e, questa volta, servendosi di quanti sono i mezzi che gli offre una tecnica ormai esperta, riesce a darci un quadro palpitante di grazia e d'armonia che non ha precedenti. Usa arcaismi, crea neologismi, ma tutto fonde nell'ardore di un ritmo vibrante e pur tanto vigilato:

Soit que son or se crespe lentement
Ou soit qu'il vague en deux glissantes ondes
Qui ça qui là par le sein vagabondes
Et sur le col nagent follastrement;

Ou soit qu'un noud illustré richement
De maints rubis et maintes perles rondes,
Serre les flots de ses deux tresses blondes,
Mon cœur se plaist en son contentement.

Quel plaisir est-ce, ainçois quelle merveille
Quand ses cheveux, troussez dessus l'oreille,
D'une Venus imitent la façon?

Quand d'un bonnet sa teste elle adonise
Et qu'on ne sçait s'elle est fille ou garçon,
Tant sa beauté en tous deux se desguise?

La tradizione non è smentita. Tutto sembra già udito, ma si osservi minutamente e si vedrà con quale sforzo tecnico sia ottenuto questo ritmo semplice soltanto in apparenza e cosí aderente al moto leggiadro di bionde trecce vaganti. Mutevole e vario esso ondeggia per tutti i quattordici versi, per terminare con un'interrogazione che esprime in un aereo giro di danza l'ultimo sorriso di un'ammirazione senza limiti.

Non molti anni erano trascorsi dal primo ritratto dell'amata che era stato offerto a Peletier du Mans, ma quali progressi artistici Ronsard abbia compiuto è facile notare. Anche allora gli insegnamenti dei modelli classici fino a Petrarca erano presenti, ma le difficoltà tecniche non erano state felicemente superate. Ora, invece, l'artista sa piegare il proprio verso alle piú delicate sfumature della descrizione. Non cade piú nella maniera e nella esagerazione, cioè nei due pericoli che piú facilmente la sua debolezza d'ispirazione favoriva. Soprattutto, forte della sua esperienza ormai decennale di compositore, Ronsard guarda in se stesso e, senza incertezze, compone le prime liriche meditazioni sul giovanile errare del proprio cuore.

Non piú con espressioni altrui, non con immagini ormai logore né con aggettivi scoloriti egli dipinge il proprio dramma interiore, ma con motivi, con parole, con espressioni che riflettono quanto sia unica la situazione del suo vivere quotidiano. Come giovinetto al

Coqueret, come piú tardi presso Elena, nella notte Ronsard conosce il miglior raccoglimento per parlare in modo intimo di se stesso. Ed è con uno sguardo perduto verso una luna trascinata da neri cavalli per il vasto cielo (oh, l'incauto traduttore italiano che ha rovinato la sua opera laboriosa confondendo i neri cavalli con dei capelli neri!) che il poeta, ancora una volta, sospira ad un sogno d'amore sempre rincorso e mai raggiunto; un sogno penoso e logorante, che rischiara la notte e fa buio il giorno:

Lune à l'œil brun, Deesse aux noirs chevaux,
Qui ça qui là, qui haut qui bas te tournent,
Et de retours, qui jamais ne sejournent,
Traisnent ton char eternel en travaux,
À tes desirs les miens ne sont egaux,
Car les amours qui ton ame epoinçonnent
Et les ardeurs qui la mienne éguillonnent,
Divers souhaits desirent à leurs maux.
Toy, mignotant ton dormeur de Latmie,
Voudrois toujours qu'une course endormie
Retint le train de ton char qui s'enfuit;
Mais moy qu'Amour toute la nuict devore,
Depuis le soir je souhaite l'Aurore,
Pour voir le jour que me celoit ta nuit.

Con vera sincerità questa volta il poeta parla del suo fantastico sognare. Egli comprende, con la certezza di chi ha scoperto una verità, come sia vano l'affannoso correre di giorno in giorno per ogni limite ed oltre ogni realtà. Altra volta, un pastore errante troverà conforto nell'interrogare una luna « *non... paga di riandare i sempiterni calli* ». Ma qui questo peregrinare senza posa del carro lunare (« *traisnent ton char eternel en travaux* ») neppure conforta chi non sa trovare riposo per una fantasia mai stanca. E la tristezza si riflette in tutto l'equilibrato ritmo del sonetto che, costruito con un parallelismo voluto – la prima quartina e la prima terzina dedicata alla luna; la seconda quartina e la seconda terzina al poeta – abilmente mette in risalto i contrasti di due vite dominate nella nera notte dalla corsa del tempo che nessuno arresta né per la gioia dell'una né per il dolore dell'altro.

Cosí Ronsard rende la perennità della sua posizione spirituale

che, per la prima volta, in un'alta espressione lirica trova la sua drammatica realizzazione. Si ricordino i notturni degli anni seguenti: quello del *Bocage* del 1554, non molto diverso da questo, anche se di tono minore e piú sereno; quello dell'*Hymne de la nuit* e, poi, ancora gli ultimi famosissimi, dedicati ad Elena, e si avrà come in iscorcio una rapida visione delle cime liriche della poesia ronsardiana. Ma soprattutto, per quanto qui interessa, si potrà comprendere l'originalità storica delle *Amours*. In questa poesia si riflette ancora un'atmosfera tutta giovanile per le speranze e per gli ardori che reca in sé. Pur nella tristezza essa denuncia i danni di una fantasia che non è ancora spenta, che è capace di attendere un'aurora che gli recherà l'atteso sole. Qui l'avvenire non è chiuso per sempre e mentre l'uomo aspetta che la vita gli offra quanto la fantasia gli promette, il poeta per questa speranza possiede i piú nitidi colori dell'alba. La sua malinconia è piena di vigore; quel vigore con cui ha descritto le bellezze della donna amata e per il quale l'amore vince sempre sulla ragione.

Un altro tema caratteristico della poesia ronsardiana trova, pure, in questi anni una sua originale espressione lirica. Le corrispondenze che il nostro poeta aveva scoperto nella natura erano state sottolineate fin dal tempo delle sue prime poesie. Esse solleciteranno ancora le ultime fatiche del compositore che alla sua foresta dedicherà una delle piú riuscite composizioni dei suoi ultimi anni. Tutti ricordano « *Escoute, boucheron, arreste un peu le bras* » e su questo stesso tema è nell'orecchio di tutti il primo riuscito esempio composto nel 1550: « *Donque, c'est à ce jour...* ». Ma si osservi come il sonetto, dedicato nel 1552 al medesimo argomento, sia differente dagli esempi precedenti e da quelli seguenti e come Ronsard, pur riprendendo un tema a lui familiare e da lui stesso reso quasi comune, sappia completamente rinnovarlo, arricchendolo di quei particolari sentimenti che occupavano il suo cuore in quegli anni:

Saincte Gastine, heureuse secretaire
De mes ennuis, qui respons en ton bois
Ores en haulte, ores en basse voix,
Aux longz souspirs que mon cuœur ne puelt taire:

Loyr qui refrains la course voulontaire
Du plus courant de tes flotz vandomoys,
Quand acuser ceste beaulté tu m'ois,
De qui tousjours je m'affame et m'altere:

Si dextrement l'augure j'ay receu,
Et si mon œil ne fut hyer deceu
Des doux regardz de ma douce Thalie

Dorenavant poete me ferez,
Et par la France appellez vous serez
L'un mon laurier, l'autre ma Castalie.

Qui si trovano, anche se appena accennati, tutti i principali temi della poesia ronsardiana. Vi è il suo doloroso *ennui*; vi è già l'intuizione dell'ineluttabile trascorrere del tempo; vi è l'impressione chiara della vanità di tanti affanni sentimentali. Infine, chiude il sonetto quella certezza della propria vocazione di poeta che è una delle note dominanti di tutta l'opera di Ronsard. Parrebbe, adunque, non esservi nulla di nuovo in questi versi che, poi, altre volte, non sia stato abbondantemente ripetuto. Tuttavia, come dimenticare che nella storia lirica di ogni poeta i momenti piú significativi denunciano sempre una particolare vitalità sentimentale e per essa riflettono nello stile un non meno interessante sviluppo?

Questo sonetto conosce le prime delusioni di un cuore troppo ardente per una realtà troppo ostile; un cuore che ai suoi sogni artistici incomincia già a rivolgersi come all'unico bene della propria vita. La natura per prima riceve questa confidenza e il deluso amore per una bellezza senza compiacenze e l'intuizione, per ora vaga, di una vita senza posa in fuga. La sua insofferenza trova qui accenti unici ai quali ancora una volta la foresta e il fiume si offrono come simboli viventi. Ma per questi simboli il poeta scopre colori che non sono quelli che conosceva prima del '50 e che non userà piú dopo il '60. Tanto una stagione della vita si compiace della sua unica luce; per essa il cuore s'illumina un istante ed alla poesia affida dei raggi che rimarranno senza riflessi.

Questi sono i momenti piú felici della lirica ronsardiana in quel particolare giro di anni. Ma, sovente, l'ispirazione non è cosí vigorosa e non regge per tutti i quattordici versi del sonetto. La lingua rimane rigida ed oscura; il ritmo si rompe e si perde in

vane ripetizioni. Allora la mitologia, le letture classiche, i ricordi personali, gli insegnamenti della scuola soccorrono l'incertezza del poeta. L'opera di composizione da lenta si fa tormentata. Le varianti si moltiplicano per tutte le edizioni quasi a testimoniare l'iniziale difetto d'ispirazione. Sono questi i numerosi sonetti di maniera: inutili ripetizioni di motivi usati ed abusati; temi felicemente accennati, ma non sviluppati; oscurità d'immagini mitologiche non aderenti al sentimento; versi non legati armonicamente e quasi abbandonati a se stessi. Soprattutto, trovi un'inutile quanto vana esibizione di affetti non sinceri, non sofferti. Allora all'ispirazione spontanea si sostituisce la semplice abilità della composizione a freddo. Il poeta ricorre ad alcune rime che gli si presentano d'istinto (*rose, arrose, enclose; aurore, decore, adore*) e si appoggia sugli avverbi con i quali completa parecchi piedi del verso. È questo il peso morto di una laboriosa gestazione senza esito felice.

Cosí in un sonetto (ediz. crit. Laumonier, IV, son. 53, p. 56, vv. 11-14) in cui vorrebbe ancora una volta riprendere la descrizione delle virtú morali e fisiche di Cassandra, privo di un'ispirazione ritmica tanto forte da potersi sostenere per tutti i quattordici versi, il compositore, dopo parecchie incertezze, nell'ultima terzina cede in arguzie di pessimo gusto e scrive:

> Heureux vrayment, heureux qui peult avoyr
> Heureusement cest heur que de la voyr
> Et plus heureux qui meurt pour l'amour d'elle.

Come si vede, qui difettano il ritmo e le immagini e piú ancora un sincero sentimento che li susciti. Nel 1578 il poeta corregge tanta abbondanza di sostantivi, di aggettivi e di avverbi tratti da un solo radicale, ma neppure allora è felice nella composizione e la nuova terzina, se salva il ritmo, non suscita la poesia:

> Du ciel la terre empruntoit sa beauté,
> La terre au ciel a maintenant osté
> La beauté mesme, ayant chose si belle.

Ugualmente in un altro sonetto (ediz. crit. Laumonier, IV, son. 63,

p. 65, v. 10) un verso è costruito con una monotona ripetizione di suoni per riempire un vuoto creato dalla imperfetta concatenazione delle immagini. Se nel 1552 Ronsard accetta: « *d'aller mirer le mircer où se mire* », nel 1584 evita il bisticcio che è un evidente segno di debolezza, ma trova soltanto la non felice seguente correzione: « *d'aller mirer les beaux yeux où se mire* ». Nel medesimo modo, componendo un notturno che nel complesso può dirsi riuscito (edizione critica Laumonier, son. 48, p. 51, v. 7), nel centro della composizione al poeta fa difetto l'espresione esatta per indicare la rapidità del guerriero Amore nel partire all'assalto. Ricorre, allora, ad un italianismo che per primo gli viene offerto dalla memoria e scrive: « *Pour l'assaillir à l'heure à l'heure part* »; italianismo cui cercherà di porre riparo con due varianti successive che non riescono, neppure in questo caso, a evitare un'interruzione ritmica evidente nella costruzione del sonetto.

Verso il 1554 Ronsard comprese quanto d'inutile e di vano restava ancora mescolato alla limpida voce della sua vera poesia ed a questa debolezza reagí secondo un modo ben particolare alla sua natura artistica. Sempre il letterato viene continuamente in aiuto al poeta. Nel nostro caso, quando l'ispirazione avvertí i nuovi ostacoli e le sue interne debolezze, essa nuovamente si affidò ad una guida che fosse anche di stimolo e di eccitamento.

In quegli anni una raccolta di poesie credute di Anacreonte era la lettura di tutti. Piacevano l'originale raffinatezza e il manierismo elegante e ricercato. Quelle poesie rappresentavano l'esagerazione del petrarchismo, la grazia portata ai suoi eccessi, la delicatezza ridotta al complimento. Ma offrivano anche una tecnica abilissima nell'accennare e nel disegnare immagini senza scolpirle, una musicalità che rimane in sordina, un'indefinita levità. Ronsard trascurò gli eccessi e studiò questa nuova tecnica. Apparentemente si disse stanco della sua attività erudita e proclamò di voler riscoprire la natura. In verità, egli si preoccupava di vedere come e per quali mezzi in Anacreonte, in Marullo, nei versi dell'*Antologia* si riflettesse certo candore del mondo creato e, quasi, certo stupore. Cosí, mentre altri si arrestavano al preziosismo, il nostro poeta raggiungeva la semplicità.

Questa semplicità non è il risultato di una sensibilità che si limita a segnare i colori di una natura incantata, ma il frutto lungamente

preparato di una piú matura tecnica conquistata a fatica. Nella nuova produzione le fonti si fanno ancora piú rare, i ricordi piú imprecisi. Ora il poeta appare piú sicuro dei suoi mezzi, tanto che procede senza avviamenti e senza aiuti. Semplicità, quindi, vuol dire originalità. Infatti, la nuova tecnica non conosce soltanto tutti i segreti altrui, ma ne scopre di nuovi. Il principale fra questi è il verso alessandrino.

In un sonetto del 1553, e nel *Bocage* del 1554, Ronsard aveva già fatto uso del verso di dodici piedi, ma quei tentativi erano stati molto incerti. Piú volte, nel lavoro di composizione, il poeta aveva sentito la ristrettezza in cui lo costringeva il metro; piú volte egli aveva fatto ricorso ad irregolarità di lingua e di stile per sfuggire a questa tirannia. Poi, la volontà di tentare in una nuova forma il discorso filosofico lo aveva spinto a scegliere l'alessandrino, che la tradizione medievale gli offriva come verso prosastico per eccellenza. Per distendere il proprio pensiero – quasi una matura meditazione – su argomenti di preciso carattere generale, un metro lungo di dodici sillabe meglio si confaceva. E subito Ronsard si trovò a suo agio, non piú costretto né a limitare le immagini né a prolungarle in piú versi od arricchirle oltre la misura di aggettivi e di avverbi che formavano proprio la ben nota ridondanza, di cui già negli anni precedenti aveva sentito l'inutilità.

Il poeta si venne cosí provando e, a poco a poco, perfezionando in quella tecnica precisa e raffinata di esprimere nel conchiuso giro di un verso un'immagine dai colori sicuri, un pensiero limpido nella sua espressione, un sentimento non incerto. Quella cura di unire e di stringere il sonetto con le rime e con i periodi che si nota nelle varianti alle poesie precedenti, cessa nelle nuove composizioni in versi alessandrini. Qui il metro stesso è piú libero perché ogni verso acquista maggior autonomia e quasi la possibilità di stare solo nella sua completa capacità espressiva. Nella poesia a carattere oratorio degli *Hymnes* questa nuova tecnica sottolinea l'effetto sentenzioso del verso e aggiunge monotonia al discorso. Ma nella contemporanea poesia amorosa essa trae maggiori vantaggi perché, limitandole, precisa le immagini e conchiude il sonetto o lo polarizza con un verso che diventa la sintesi di un sentimento non inutilmente dichiarato.

Con questo progresso tecnico Ronsard si mette sulla via regale che condurrà ai classici del Seicento. Non di rado, infatti, incontri

nella produzione di questi anni periodi, versi o semplici accenni che richiamano la poesia futura. Parrebbe già che il nostro poeta ne abbia scoperta la limpidezza e la concisione delle immagini e del ritmo, nonché certa sua caratteristica grandiosità. Persino nel nuovo atteggiarsi del complimento amoroso e nella gentilezza unita alla più studiata dolcezza con cui egli parla alla donna amata, trovi l'aspirazione ad un nuovo ordine ritmico che anticipa quello che cento anni piú tardi verrà realizzato. Come per i classici anche per Ronsard la bellezza si racchiude, ormai, tutta nella grazia al punto che, nel suo lessico, sovente *grâce* è sinonimo di *beauté*.

Per giungere a questo risultato il poeta ha dovuto sempre piú sviluppare quel ritmo che aveva imparato alla scuola oraziana. Con l'aiuto dei poeti italiani Ronsard cerca di rendere al suo verso una spiccata individualità di immagini e di suoni fino ad adattare questi e quelle alla speciale costruzione in due emistichi del verso alessandrino. Parte da versi costruiti secondo un ritmo classico:

— Ores un antre, or un desert sauvage
Ore me plaist le segret d'un rivage
(ediz. crit. IV, son. 133, vv. 9-10, p. 129).
— Je l'accompare à l'escumiere fille
Qui or peignant les siens jaunement longz
Or les ridant en mille crespillons
Nageoyt abord dedans une coquille.
(ediz. crit. IV, son. 39, vv. 5-8, p. 42).

In un secondo tempo, il poeta muta gradualmente con diverso equilibrio il proprio verso nel modo seguente:

— ... car je n'ayme ma vie
Si non d'autant qu'il te plaist de l'aimer.
(ediz. crit. IV, son. 37, vv. 7-8, p. 12).
— Privant mon cœur de ta douce pitié.
(ediz. crit. IV, son. 43, v. 8, p. 46).
— Je me contente en mon contentement (1552)
Mon cœur se plaist en son contentement (1567).
(ediz. crit. IV, son. 76, v. 8, p. 77).
— ... et pour t'aimer il faut que je perisse (1553)
Tels sont d'Amour les jeux et l'exercice (1578).
(ediz. crit. V, son. 109, v. 8, p. 140).
— Puis qu'il vous plaist que pour vous je languisse.
(ediz. crit. V, son. 123, v. 5, p. 142).

Finalmente, Ronsard giunge al ritmo perfetto dei versi piú riusciti:

— Ainsi Tibulle aimait Nemesis et Delie.
(ediz. crit. VII, son. 11, v. 4, p. 128).
— Car vous qui me trompés en estes coutumiere.
(ediz. crit. VII, son. 16, v. 13, p. 134).
— Vous afranchir des ans et vous faire Deesse.
(ediz. crit. VII, son. 18, v. 6, p. 136).

Appare, pertanto, evidente che Ronsard si è messo in marcia verso l'eroico. Il poeta scopre certa plasticità e, quasi direi, la rotondità del verso alessandrino. Ma la scoperta non avviene attraverso l'assimilazione di un nuovo genere letterario o con un premeditato proposito, bensí per interna evoluzione della tecnica. Questa non si perfeziona dove il letterato avrebbe consigliato, ma dove il poeta ritrova se stesso, cioè nella lirica amorosa. Qui si fa perfetto quel ritmo che la poesia filosofica o epica avevano tentato senza compiutamente aderirvi.

Osservate sotto questo punto di vista, le poesie amorose del decennio che corre dalla prima pubblicazione delle *Odes* alla prima edizione collettiva del 1560, cessano di trovarsi nel curioso isolamento in cui le aveva poste una critica non ancora superata. Esse non sono in opposizione con la produzione poetica precedente perché da quella rilevano i principi formali che semplicemente perfezionano; ma neppure sono dimenticate dalla produzione seguente perché di questa annunciano i risultati migliori e definitivi. Ronsard, ad una piú attenta valutazione storica, appare in questa raccolta di poesie come un abile ricercatore di ritmi e di immagini che, conservando quanto la poesia marotica offriva della tradizione medievale, questa rinvigorí di nuovi mezzi espressivi per tramandarli all'avvenire glorioso del secolo d'oro.

* * *

4. - Ma dov'è Cassandra ed il suo cuore? Poiché non si può dimenticare che in queste poesie si adombra, in parte, la storia degli affetti ronsardiani.

È noto che il nostro poeta non fu una forte personalità perché gli mancò un grande pensiero, una concezione universale della vita che lo guidasse e lo facesse lottare. Nelle sue vicende quotidiane

cerchi le sofferenze e trovi i lamenti; vuoi delle ferite e scopri delle lacrime. Vissuto in momenti fortunati per la sua patria e durante le lotte religiose fra le più tristi che la storia ricordi, dei primi fu ispirato cantore, dei secondi interprete volontario, ma non spontaneo. Peraltro, egli non aveva un carattere contemplativo e solitario. Il petrarchismo come le idee platoniche non sono naturali al suo talento. Altri tra l'amore terreno e quello divino è in dubbio ed oscilla or verso l'uno or verso l'altro. Ronsard, invece, è sempre terreno anche quando pare guardare verso il divino. La sua natura non sente i grandi problemi se non in superficie, perché egli ha una visione limitata della vita. Credo che l'ostilità del Seicento al suo riguardo dipenda proprio da questa naturale limitatezza. Il secolo di Fedra, delle passioni in lotta con i doveri, dei problemi spirituali non capiva gli inviti a Cassandra e le accoglienze di Maria. La leggerezza della poesia ronsardiana doveva spiacere come il sorriso di Montaigne. Quel velato edonismo cui tendevano entrambi gli autori cinquecenteschi doveva apparire la peggiore irrisione al tormento di una vita che anche alle passioni si abbandonava con tutta l'amarezza del rimorso.

Il secolo classico non capí come Ronsard, pur nella sua limitatezza, recasse chiuso nel cuore un personale contrasto doloroso che è alla fonte della sua originalità poetica. La sua natura, infatti, cela una sproporzione talvolta stridente tra la fantasia e la volontà. Vi è nel carattere del poeta un'incapacità tanto a dominare e a frenare la sua gagliarda ed impetuosa fantasia quanto a piegare la realtà ai suoi sogni ed ai suoi desideri. La giovinezza si esaurisce tutta nei tentativi sempre falliti e sempre ripresi di vincere se stesso ed il mondo esterno. Quando in questa lotta la maturità e le esperienze gli fanno scoprire, non la sua debolezza che la gagliardia giovanile ancora nasconde, ma il mutare delle circostanze che ostacolano i suoi sogni, egli comprende il significato del fluire della vita nella sua mutevole varietà. Giunge cosí di fronte alla piú profonda e piú personale scoperta: l'inesorabile fuga del tempo. La poesia ne registra súbito e per sempre la percezione trepida.

Al termine della sua vita artistica Ronsard affermerà il primato di un mondo di pura fantasia e la consolante realtà dei sogni. Negli anni che ci interessano egli è ancora fedele alla speranza di poter arrestare con l'amore quell'attimo fuggente e di prolun-

garlo nella sua poesia. Dall'esperienza delusa che ogni giorno registra i risultati di questi tentativi nasce la sua particolare malinconia – la caratteristica « *langueur* » – che è tale anche nei momenti di piú folle abbandono, quando si esaurisce o nel ritmo o, piú semplicemente, in un aggettivo solitario. Ninfa gentile se altra mai, questa malinconia si veste dei piú vari colori. Talvolta è trepidante nell'attesa di un'aurora piena di illusioni; altra volta, sotto il nero velo di una notte senza luna, è sommessa. Implora, depreca, pretende, ma poi si piega in un solitario mestissimo risentimento. Anche quando nei sonetti del '55 si rivela nuovo e quasi inatteso lo stato d'animo di un uomo gagliardo e positivo che sente forti gli stimoli amorosi ed i tormenti che ne derivano, anche allora, se ben si osserva, appare quanto poco fiduciosa sia questa sicurezza e come incerta.

Cosí Ronsard nei suoi momenti piú originali – quando è solo con se stesso e la poesia domina con pienezza di mezzi il suo ardore – si rivela l'interprete di uno speciale sentimento che all'amore guarda come ad un bene instabile, bello tanto quando si attende come quando si rimpiange. Egli ha il senso del caduco, del fuggevole, del mortale. La morte stessa lo rende pensoso non per quello che promette, ma per quanto abbandona. La realtà poetica sola riaccende in lui l'ardore per vivere; a quella si affida come ad un bene unico. Con essa tenta di fissare quello che nella vita è mutevole, di precisare quanto sfugge alla preoccupazione sentimentale. La sua poesia migliore diventa cosí l'espressione di un tentativo vano ed inutile di opporsi alla rapida evoluzione delle cose e del mondo; di un fallimento provato e sofferto nella lotta contro leggi di troppo piú forti e piú grandi; di una desolazione mai taciuta e sempre rinnovantesi. Solo un ritmo nuovo e del tutto personale rende in versi pieni di richiami l'ineluttabilità di questo eterno fluire della vita a cui la fantasia ardente di un poeta si volle per un attimo opporre.

È noto che Proust ammirava in Flaubert « *le premier qui a mis le temps en musique* ». Si può credere che, tre secoli prima, Ronsard avesse già percorso questa via nelle poesie composte nel decennio che segna la sua raggiunta maturità lirica. Allora, primo in Francia, il poeta di Cassandra e di Maria tentò di esprimere la musica arcana del tempo.

CAPITOLO SETTIMO

SENECA MORALE NELLA CULTURA FRANCESE TRA RINASCIMENTO E BAROCCO

Quanto la fortuna di un autore sia legata alle particolari esigenze della storia culturale facilmente comprende chi ricorda, nelle vicende di non pochi secoli, quali fatti imprevisti siano all'origine del ritorno e dell'oblio di opere classiche, anche tra le piú famose. Per quanto riguarda in modo particolare la letteratura francese, l'esattezza della regola non è meno evidente. La luminosa fortuna di Ovidio nel XII secolo, ben definito a questo proposito « *aetas ovidiana* », è pari a quella di Shakespeare nei decenni tra l'Illuminismo e il Romanticismo e non minore a quella del Boccaccio tra i prosatori del Quattrocento, di Orazio tra i poeti del Cinquecento, dell'Ariosto fra i creatori del grande Classicismo. Sovente, di un autore non trionfa l'opera principale, come ben dimostra la prima fortuna francese del Petrarca, per anni completamente ignorato come autore del *Canzoniere*. Sovente, di un'epoca è ammirato un rappresentante minore, e non il maggiore, secondo assicura la fortuna di Battista Spagnoli detto il Mantovano, gustato dagli umanisti francesi piú del Poliziano o quella di Giovanni Secondo, dagli stessi autori preferito ai grandi elegiaci latini.

Piú che mai nella storia letteraria le preferenze, come le dimenticanze, sono dettate da necessità particolari, segnate dal momento in cui si dichiarano e del tutto dominate dal clima storico che cosí si caratterizza distinguendosi. Lo spirito soffia dove e come vuole e, pertanto, gli autori scelgono nei secoli, sospinti dalle loro necessità, guide e maestri, le teorie, le poetiche, ogni possibile esercizio.

* * *

1. - Di Seneca già Erasmo fissò la prima fortuna francese attribuendola al fatto che gli scrittori medievali avevano creduto nei suoi ipotetici rapporti con San Paolo. Da Tertulliano ad Abelardo, da Lattanzio ad Eloisa sempre lo scrittore latino fu giudicato il filosofo piú vicino al pensiero cristiano. Né diverso giudizio espressero gli umanisti francesi quando, pur negando ogni autenticità alla corrispondenza tra il filosofo e l'apostolo, non per questo cessarono di trarre da opere sempre ammirate ogni ammaestramento e tutte le regole per la loro nuova concezione della vita.

Tuttavia, la vera voce di Seneca fu scoperta soltanto quando il Rinascimento francese raggiunse la sua maturità. È pur vero che Erasmo e Muret prepararono edizioni del filosofo classico, che Ronsard e Baïf trassero dalle sue opere ispirazioni morali tutte rintracciabili nelle loro poesie. Come ogni altro moralista antico, Seneca è presente per ogni passo compiuto dal nuovo pensiero. È presente come Platone e non meno di Aristotele, come Lucrezio ed Epitteto. Preoccupati di assimilare ogni originalità del pensiero antico, anche gli umanisti francesi, come gli italiani, come tutta la cultura europea di quegli anni fortunati, ricorrono alle opere di Seneca per trovare piú adeguate soluzioni ai problemi che assillano le menti pensose. Il *De clementia* è commentato da Calvino, agli scritti filosofici si interessa Bonaventure Des Périers, le sentenze morali sono antologicamente raccolte da Claude de Seyssel nel 1527 e nel 1533 da Pierre Grasnet. Negli anni in cui anche in Francia la lotta tra gli ammiratori dell'antico e i difensori dei moderni si precisa in tutta la sua importanza cosí ricca di avventure, proprio in quegli anni la concezione progressiva della storia umana affermata da Seneca nelle *Naturales quaestiones* è adeguatamente sfruttata dalle due parti in polemica. E cosí si dica per le idee pedagogiche e per non pochi esempi stilistici avvertiti ed assimilati da quegli ardenti difensori della lingua latina. Non è certo un caso che, alla corte degli ultimi Valois, Seneca diventi una delle letture preferite.

Ricordati, adunque, questi fatti, rimane non meno vero che il filosofo latino fu considerato uno dei piú autentici rappresentanti del pensiero classico soltanto quando lo stoicismo, fiore della

morale antica, giunse a coronare tutti gli sforzi della cultura del Rinascimento. Non prima, perché per molti decenni da quella dottrina furono derivati soltanto gli elementi utili a confermare l'insegnamento cristiano; non dopo, perché quando il razionalismo cartesiano troverà vie nuove per soddisfare le esigenze morali del pensiero moderno, la figura di Seneca ritornerà non poco nell'ombra. Invece, negli anni decisivi in cui il Rinascimento francese meglio afferma la sua originalità, dopo la lunga assimilazione delle piú diverse influenze, proprio allora si diffonde un interesse per il pensiero di Seneca che, per essere durato almeno un secolo producendo notevoli frutti, merita di essere illustrato come il periodo piú significativo della fortuna francese del filosofo latino.

* * *

2. - Il nuovo capitolo, fitto di autori importanti e di testi significativi, si apre con due notevoli pagine di Montaigne. Nella prima (II, 10), l'autore degli *Essais* giunge a parlare di Seneca discorrendo delle sue letture preferite. Dopo aver elencato gli autori da lui scelti per la lettura amena, e sono Boccaccio, Rabelais, Giovanni Secondo, lo scrittore amabilmente partecipa la fiducia con la quale egli si rivolge sempre a Plutarco e a Seneca quando vuole rendere fruttuosa la dilettevole lettura. La preferenza è giustificata da Montaigne col fatto che i due scrittori antichi offrono la loro sapiente dottrina in pagine sparse che non richiedono l'obbligo di una lunga attenzione. Per abbandonarsi a quella lettura il nostro moralista non ha bisogno di un ponderato proposito; l'opera può interromperla quando vuole. Ma la sua utilità egli sa ben apprezzare quando dice che « *son instruction est de la crème de la philosophie* », cioè l'essenza di un pensiero che sa essere, ad un tempo, attraente e fruttuoso. Onde, il modo semplice e pertinente con cui l'ammaestramento morale è compiuto fa apprezzare in Plutarco l'uniformità e la costanza, mentre Seneca appare ondeggiante e vario. Molto piú dello storico, il filosofo piace perché con ardore arma la virtú contro il vizio, nella difesa del vero sa irrigidirsi, combattere, polemizzare: in una parola, per il bene s'impegna con tutta l'anima. Se Plutarco è pieno di cose, Seneca è ricco di punte e d'imprevisti e, pertanto, riscalda il nostro lettore e, per di piú, lo commuove profondamente.

Proprio questa calda commozione detta la difesa della personalità morale di Seneca nel secondo (II, 32) dei due testi di Montaigne ora ricordati. Alla data in cui lo scrittore francese compone il suo *Essai*, e cioè verso il 1572, l'erudizione aveva già attentamente scoperto tutte le discussioni che gli storici antichi avevano sollevato attorno al consigliere di Nerone. Montaigne è al corrente delle opposte interpretazioni, ha letto le pagine di Cassio Dione e di Tacito e cosí, senza esitazione, esprime il suo meditato giudizio:

« Il libro di cui parlo fa una descrizione di Seneca quanto mai negativa, accogliendo le accuse di Cassio Dione, uno storico che reca testimonianze per nulla degne di fede. E questo perché Cassio Dione sovente si contraddice come quando definisce Seneca un saggio e un nemico mortale di Nerone, mentre, in altri passi, lo giudica un avaro, un ambizioso, un debole. La contraddizione è cosí evidente che ne guadagna il filosofo. Il quale nei suoi scritti offre sempre una difesa cosí viva e limpida delle virtú che non è possibile credere veritieri quanti denunciano le sue ricchezze e la sua prodigalità. In questo caso, molto piú dei Greci, sono degni di fede gli storici romani. Fra i quali non si deve dimenticare Tacito che parla sempre con molto rispetto della vita e della morte del filosofo e ce lo illustra in molti momenti della sua esistenza come un personaggio eccellentissimo e dotato di preclara virtú ».

Simile giudizio è quello di tutta un'epoca. Le sanguinose guerre di religione fanno ben comprendere quanto siano pericolosi i rapporti fra un sovrano e i suoi consiglieri. Tante sofferenze, immensi lutti e poche gioie rendono partecipi i nuovi lettori di Seneca del clima spirituale in cui il filosofo maturò i suoi giudizi. Una corte dissoluta è ancora una volta davanti agli occhi di tutti; l'accanimento con il quale il vero può essere difeso è un esempio tanto antico quanto contemporaneo. Allora Seneca diventa maestro di vita quando fra le raffinatezze rinascimentali il pugnale della vendetta e del tradimento diventa l'ultima parola e la fedeltà piú che mai un vento che non lascia ricordi.

Ma Seneca è ancora maestro di vita nel tempo della Fronda per quelle generazioni turbolente e raziocinanti che aspirano all'eroismo di una virtú, che finalmente sa essere premio a se stessa. L'epoca delle tirate magniloquenti e delle virtú spettacolari, l'epoca che applaude gli eroi e le eroine di Corneille trova in Seneca il nutri-

mento migliore alla sua educazione morale. Educazione presentata con grazia preziosa, con finezza decadente, non senza quell'abbellimento eccessivo se altro mai gradito all'età del Barocco. Come Orazio parlò a Ronsard, cosí Seneca parla a Tristan l'Hermite non diversamente da come Ariosto parlerà a La Fontaine ed Euripide a Racine. Ad ogni tempo i suoi autori, a ogni autore la sua guida.

Sant'Agostino aveva creduto che l'uomo può vivere secondo le qualità migliori che sono in lui. Anche Montaigne afferma essere una perfezione assoluta e quasi divina la coscienza di usufruire tranquillamente di ogni proprio merito. Ma la somiglianza dei due concetti non deve trarre in inganno. Tra il pensatore africano e il perigordino vi è almeno un secolo di razionalismo umanistico: tra i due siede l'ombra rievocata di Seneca. Poiché, se lo scrittore cristiano proclamò la virtú possibile con l'aiuto della grazia e con la speranza di un premio, Montaigne per conto suo esalta la libertà dell'umano agire che nel bene compiuto per se stesso non attende ricompense e non teme castighi. Nell'epoca barocca un'eroica solitudine circonda l'uomo. Soltanto lo sorregge l'insegnamento stoico che Seneca prudentemente gli sussurra attraverso l'edizione delle sue opere preparata da Giusto Lipsio, con le traduzioni di De Pressac, di Mathieu de Chalvet, di Malherbe, di Pintrel, con i commenti di François Morel, di Louis Dorléans, di Charles Aubert. E i risultati sono súbito evidenti.

* * *

3. - Il padre Théophile Raynaud racconta di un religioso che, avendo letto e studiato per tutta la vita un'elegante edizione di Seneca stampata non so se ad Anversa o a Leida, non volle separarsi dal suo venerato autore neppure al momento della morte e si fece seppellire con il libro prediletto. In un mondo diverso, suscita non minore ammirazione il fatto che Listerais, l'amico del filosofo Vanini, decidesse di darsi la morte tagliandosi la gola durante la lettura di Seneca. Nell'età barocca, ancora per una volta, il ricordo della morte domina le fantasie e le coscienze. In un clima di stupore e di spavento Tristan l'Hermite compone la sua tragedia sulla morte di Seneca dove, nel finale, il filosofo latino ritrova San Paolo che gli spiega quanto il Cristianesimo sia il coronamento del suo stoicismo. Il che non impedisce al protagonista, proprio in punto di

morte, di spiegare l'esistenza di Dio secondo la piú precisa filosofia stoica e di esaltare in alcuni illustri contemporanei, non degli umanisti devoti, ma dei coscienti restauratori della dottrina pagana.

Fra questi restauratori non vi è certo François Maynard che non è affatto un pensatore, ma un versificatore abile e, in alcuni momenti fortunati, un discreto poeta. Maynard è, soprattutto, un letterato che conosce il suo tempo nelle tendenze e nei gusti; un letterato che sa interpretare le esigenze della cultura barocca, per anni ammirata in Roma e, poi, liberamente vissuta nella riconquistata Parigi. Anche il nostro letterato, adunque, legge il suo Seneca e cosí lo denuncia presente in un sonetto del 1646:

« Vuoi tu sapere come io addormento la noia della mia solitudine? Frequento le ombre illustri che rivivono nel mio studio. Da quando Marte disturba la quiete del nostro vivere quotidiano, Seneca è la mia lettura preferita, poiché nei suoi discorsi io imparo a disprezzare la morte. Lungi dallo strepito della guerra alimento la mia malinconia sotto il portico di Zenone ».

Anche Jean-François Sarasin conosceva a memoria il suo Seneca e, pertanto, maggiore fu la delusione che un giorno procurò agli amici. Caduto in disgrazia alla corte, egli trascorre lunghe giornate nella solitudine della sua casa, in attesa che Mazarino lo allontani da Parigi relegandolo in esilio. Ma gli amici conoscono la sua cultura, sanno quali risorse possiede il suo talento e sono certi che saprà consolarsi nella lettura di Seneca. Con questa certezza un giorno Chapelain, Ménage, Trilport rendono visita al letterato perseguitato. E quale non è la loro meraviglia quando sorprendono Sarasin, non immerso come attendevano nella lettura di Seneca, ma in quella di Epicuro e non triste, ma gaiamente sperduto dietro le melodie di un ben temperato clavicembalo! Cambiano, adunque, i tempi? Al vecchio autore dice di rimanere fedele almeno Jean-Jacques Bouchard e lo conferma nelle sue confessioni. Chi piú del giovane libertino che per anni farà parlare di sé tutta la Roma papale, chi piú dell'amico di Naudé, di Patin, di Maynard avrebbe dovuto preferire Epicuro a Seneca? Nella vita, certo, fu piú convinto seguace del primo che del secondo il giovane che a Parigi, appena ventitreenne, conosce già tutti i richiami del vizio ed

ogni immoralità. Libertino nei costumi, l'autore del *Voyage à Rome et à Naples* si proclama casto nei pensieri. In odio al padre e alla madre egli ama chiudersi nella solitudine di Fontenay-aux-Roses e, per lunghe ore del giorno, vive in luoghi silenziosi, accettando la compagnia del suo Seneca.

La cultura barocca conosce ben altri eccessi, dei quali almeno uno è stato compiuto in nome di Seneca. Quando l'epoca delle anime eroiche e della poesia di Corneille cede al gusto diffuso dai grandi classici, ricchi di quelle capacità artistiche che meglio sanno esprimere ed esaltare le umane preoccupazioni, anche la filosofia del pensatore latino viene addolcita e resa accessibile per un pubblico che ha dimenticato i nobili stoici del tempo di Richelieu. Questi sono ormai tutti morti e scomparse sono le eroine della Fronda, ridotte melanconiche e rassegnate nei conventi di Port-Royal. Per un altro pubblico, adunque, l'abate D'Aubignac scrive nel 1663 il suo romanzo intitolato *Macarise ou la Reine des Isles fortunées*. Ma è un pubblico al quale il sollecito abate si ostina a far conoscere la filosofia di Seneca spiegata con avventure curiose riunite in forma di romanzo. Per raggiungere il suo scopo lo scrittore immagina la piú barocca delle allegorie. Metaforicamente egli chiama Iddio Proteo, il Cristianesimo Diocleo, la materia prima Ileone, il corpo Somato, l'anima Diorea, il vizio Ascamel. Con tutti questi personaggi il romanziere compone le sue avventure, alle quali il pubblico riserva l'accoglimento che è facile immaginare. Per quanto so, il D'Aubignac non scrisse il terzo volume del suo dimenticato romanzo.

* * *

4. - La verità è che, verso il 1660, l'influenza dello stoicismo si esaurisce in Francia per le nuove aspirazioni della vita sociale, per le mutate esigenze della generale cultura, per le piú alte mète scoperte dalla creazione artistica. Allora si fa forte la corrente che per non pochi decenni gli ammiratori di Seneca avevano fatto tacere. Gli oppositori che Montaigne aveva combattuto, i denigratori, cattolici o libertini, che nel filosofo latino non avevano trovato il conforto spirituale esaltato dai piú, i lettori di Cassio Dione e non di Tacito si fanno avanti. Incominciano, allora, anni contrastati per

l'influenza di Seneca, gli anni altrettanto interessanti della sua sfortuna.

Portavoce di un'opposizione mai completamente tacitata, il Silhon, nel suo trattato *De l'immortalité de l'âme*, già nel 1634 rifiuta il ritratto del saggio quale è descritto da Seneca in una famosa lettera a Lucilio. L'apologista non vuole che il saggio sia paragonabile a Dio nel suo sforzo per conquistare la virtú e cosí prende a partito il filosofo pagano:

« Dimentichiamo le insolenze e le spacconate di un uomo come Seneca che, essendo nato fanfarone, era stato allevato da una setta che si compiaceva dell'ostentazione. Il filosofo latino merita soltanto di essere considerato uno di quei pensatori che, al dire di Platone, rassomigliano alle navi ben dipinte all'esterno e con alla poppa e alla prua le immagini di Minerva, di Mercurio e di altri dèi, ma che nella stiva nascondono tigri, leoni ed altri mostri africani e non sanno evitare di andare a cozzare contro gli scogli ».

Nessun stupore, conclude Silhon, che in tempi altrettanto corrotti come il nostro, questo filosofo abbia stimato la virtú dalle difficoltà che egli provava a metterla in pratica.

Tuttavia, molto piú di Silhon, esprime la nuova opposizione diffusasi contro Seneca nella cultura francese della seconda metà del Seicento, Saint-Evremond quando definisce il nostro filosofo « un ciarlatano che ingoia il veleno con un po' di miglior grazia degli altri suoi compari al fine di meglio vendere le sue droghe ». Filosofo mascherato viene allora comunemente chiamato il pensatore latino che tanto avevano ammirato qualche decennio prima Montaigne e Charron, Malherbe e Du Vair, Balzac e Corneille. Per tutti ne avevano fissato la nuova immagine il Picart e il Le Brun con due disegni che, presto diffusi a stampa, serviranno, poi, ad illustrare le *Maximes* di La Rochefoucauld e il *Manuale* di Epitteto tradotto da Nicolas Coquelin. Nei due disegni Seneca è rappresentato come un vecchio canuto al quale un angelo strappa vigorosamente una benda posta sui suoi occhi. Il volto di Seneca appare cosí senza maschera, quando finalmente la verità illumina il volto autentico dello stoicismo e tutte le debolezze di una filosofia non piú utilizzata vengono messe in risalto da una società rivolta ad altri ideali.

Nessuna pagina serve a meglio provare come, verso il 1660, lo

stoicismo fosse morto nelle preoccupazioni della cultura francese quanto la prefazione che Henri de la Chapelle-Besset scrisse per le *Maximes* di La Rochefoucauld. Qui le vecchie accuse, già riprese dagli umanisti e confutate da Giusto Lipsio, sono tutte rinverdite ed espresse nel modo seguente:

« Seneca ha goduto di ogni sorta di previlegio, di ogni onore e di tutti i piaceri fingendo di disprezzarli. Si è creduto il padrone dell'impero e dell'imperatrice dichiarandosi nello stesso tempo l'amante dell'imperatrice. Ha predicato la povertà stando fra le ricchezze. In realtà la sua virtú consiste nel nascondere i suoi vizi. Come ha finto di disprezzare la morte per fare bella figura, cosí sovente egli si è morsicato la lingua per paura di dire che il dolore è un male ».

Tante accuse sono accompagnate, come ho detto, dalla stampa del filosofo senza maschera. Stampa che nel 1677 viene sostituita da un'altra non meno diffusa e, per la prima volta, pubblicata per illustrare il volume su *Les Faussetés des vertus humaines* di Jacques Esprit. Qui la scena è movimentata da tre personaggi. Rappresenta la verità cristiana una dama che con la destra impugna una spada ben affilata. Sul petto la guerriera reca disegnata una bilancia, simbolo della giustizia che la donna esercita trascinando via, aggrappato al suo fianco, un giovane allontanato a fatica dal terzo personaggio: un vecchio Seneca, pieno di rughe, che regge con la destra una maschera seducente appena scostata dal volto e con la sinistra un pugnale. Il commento latino è significativo: *Non faciet iam larva pares.* Il povero vecchio non avrà mai piú discendenti. Cosí la generazione classica si allontana da un fantasma e rinnega la morale antica. Siamo negli anni in cui Saint-Evremond a Seneca preferisce Petronio; negli anni in cui il moralista che, già nel 1663 aveva scritto il suo *Jugement sur Sénèque*, vede le proprie idee diffondersi fra i libertini ormai orientati alla filosofia epicurea. Non senza ironia Molière nel *Bourgeois gentilhomme* fa citare da Monsieur Jourdain il *De ira* di Seneca per raccomandare dignità ai suoi invitati, mentre per parte sua trascende in una furiosa collera. Ma, soprattutto, proprio in quegli anni Malebranche scrive nella *Recherche de la vérité* quel capitolo contro Seneca che è la risposta al capitolo di Montaigne ricordato all'inizio.

* * *

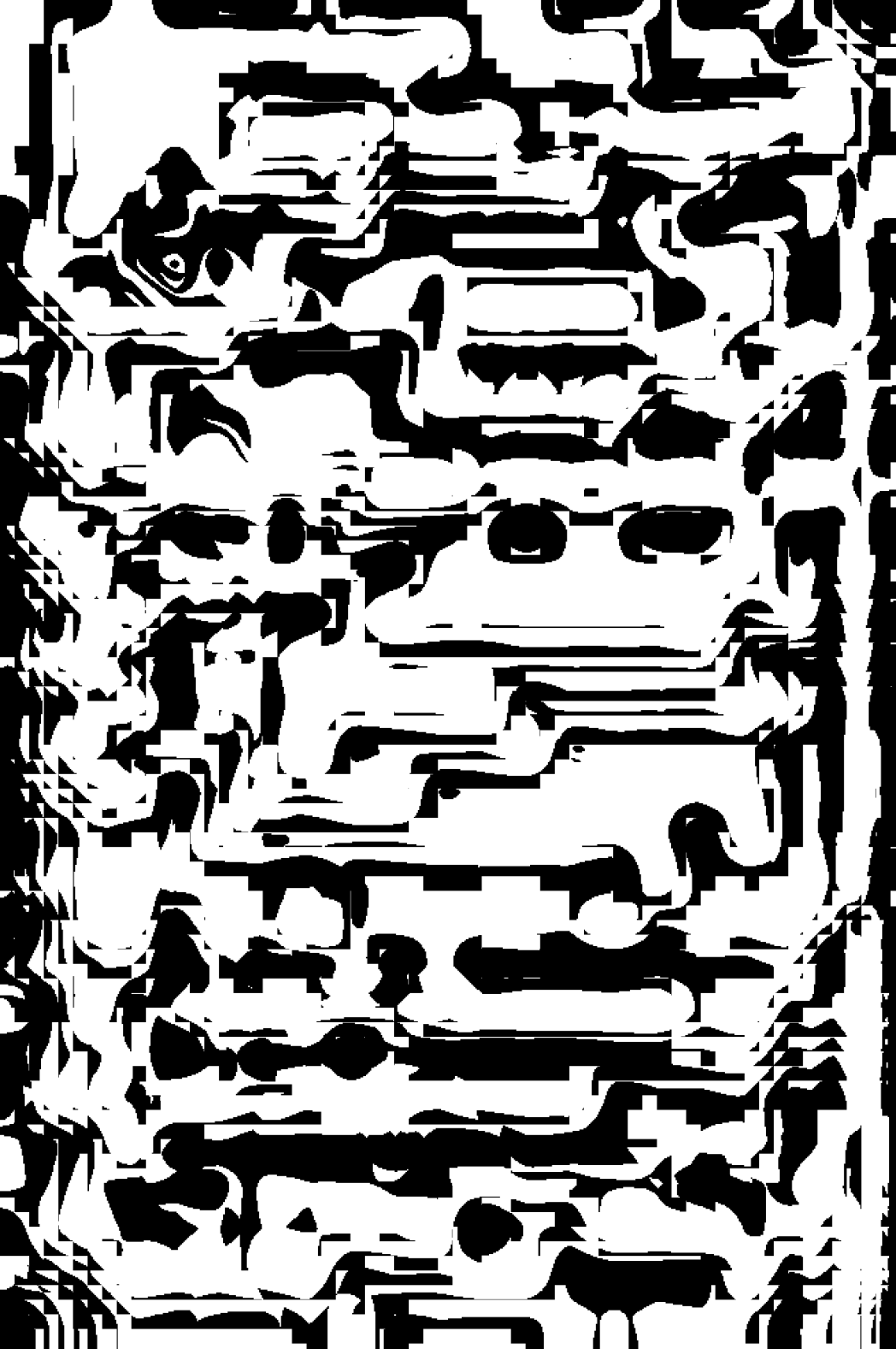
Cent'anni, adunque, è durata la straordinaria fortuna francese di Seneca. Dopo, fino a Diderot ed oltre, continuerà un interesse sempre vivo, ma non piú avvertito nella vita intellettuale come per tutta l'età barocca. Dopo sarà sempre valida la seguente battuta di Montesquieu:

« Quando ad un europeo arriva qualche disgrazia, egli non possiede altra risorsa che la lettura di un filosofo che si chiama Seneca. Gli asiatici, invece, molto piú assennati degli europei e medici piú esperti, in casi simili bevono liquori capaci di dare allegria all'uomo e di consolarlo dei suoi affanni ».

Gli è che Malebranche, dopo Pascal, ha saputo fare dei funerali, solenni e cristiani, al grande pensatore latino. Alla fine del Seicento, il gusto francese si è liberato per sempre dall'enfasi stoica, cosí come ha abbandonato le ampie cappe, gli alti stivali, i variopinti pennacchi del regno di Luigi XIII. Il pensiero cristiano ha rigettato lo stoicismo come un veleno e ha ormai rifiutato il paganesimo della cultura rinascimentale. Per parte sua, il pensiero libertino si è costruito un suo solido sistema ben piú razionale e guarda, non al passato, ma all'avvenire. Negli anni in cui, secondo il giudizio di Sainte-Beuve, i venti dello spirito riunirono i loro antichi profumi nella solitudine di anime semplici prima di disperdersi nelle ultime fragorose tempeste, la voce di un pensatore antico, già tanto ascoltato, non ha piú eco alcuna. Qualche nostalgia resta soltanto negli animi che all'avvenire non si vogliono ridurre. Madame de Motteville commenta amaramente:

« Sfortunati noi che siamo degenerati perdendo la virtú dei nostri padri al punto da essere ammalati nel nostro zelo e nella nostra fedeltà ».

L'illustre dama non avvertiva che, per difendere l'insegnamento di Seneca, trascurava l'insegnamento di Fénelon e di Bossuet, di Fontenelle e di Bayle.



PARTE TERZA

PROSPETTIVE CRITICHE SULLA SCOPERTA DEL BAROCCO FRANCESE

INTRODUZIONE

Quando si consideri la rapidità con la quale in questi ultimi decenni si son venuti trasformando e, talvolta, quasi capovolgendo alcuni fra i piú tradizionali schemi storiografici che, da oltre un secolo, parevano in modo sicuro fissare la storia della letteratura francese, non possono non destare meraviglia i risultati raggiunti dal progressivo diffondersi ed affermarsi di un particolare modo di intendere e di gustare la poesia. La meraviglia è legittima, non soltanto per i risultati piú appariscenti, quale può essere quello di aver indebolito, quasi annullandoli, i contrasti fra la critica militante e la critica universitaria. Colpiscono, soprattutto, e sono bene accolte le nuove possibilità d'interpretazione prospettate su periodi trascurati o sconosciuti e la scoperta o la rivalutazione di autori mai letti e neppure noti.

Tuttavia, fra quante novità si sono venute introducendo nella moderna valutazione della letteratura francese, forse nessuna ha raggiunto l'importanza e il profondo significato della riabilitazione del periodo barocco che, da non molti decenni, studiosi di formazione diversa, e talvolta opposta, hanno tentato in modo non uniforme e pur sempre concomitante. Per merito di un'inattesa armonia tra il nuovo gusto estetico e la piú disciplinata ricerca erudita, oltre le riabilitazioni romantiche ed illuministiche, è stato facile scendere al Rinascimento e, per esso, al periodo fino a ieri giudicato di transizione tra il Cinquecento e l'età classica. In quel particolare periodo storico studiosi appassionati hanno mietuto un fruttuoso raccolto di testimonianze letterarie cosí vitali da attrarre attorno ad esse una curiosità sempre piú unanime e sempre piú larga.

Senza dubbio, giovò a tale interesse una spiccata comprensione per le particolari manifestazioni della cultura di quel periodo, deri-

vanti da un'evidente consonanza di esso con le generali condizioni dell'arte a noi contemporanea. La consonanza a tal punto suscitò l'interesse che, trasformatosi l'interesse in ammirazione sincera, ne derivò l'elevazione dell'arte dell'età barocca ad una nuova categoria della bellezza, contrapposta, nel suo valore assoluto, all'arte classica.

È noto come questa dicotomia dell'unicità della categoria estetica fosse già stata affermata ed applicata ad altre letterature europee. Comunque, pare a me ricco di un suo preciso significato il fatto che soltanto ora tale dicotomia venga utilizzata per la letteratura francese, piú di ogni altra riluttante a tale astratta condizione. Infatti, non può sfuggire a nessuno come, in tal guisa, si denunci il perdurare di quella crisi del concetto dell'arte e del logico giudizio su di essa che, apertasi nel periodo romantico, pareva terminata quando, all'inizio del nostro secolo, venne riaffermata l'unicità della categoria estetica contro quanti ancora ricercavano con elaborata erudizione elementi romantici nell'arte classica ed elementi classici nell'arte romantica. Se nel primo momento della rivoluzione ottocentesca quella crisi del pensiero estetico aveva avuto nella critica letteraria il benefico risultato di togliere questa dallo storico isolamento in cui l'aveva costretta il metodo retorico di formazione umanistica; un secolo dopo, questi benefici si potevano ritenere scontati dall'affermato superamento anche del metodo sociologico che da quelle premesse estetiche era logicamente derivato. Adunque, il manifestarsi, nelle discussioni critiche piú meditate, di una nuova forma di quella crisi estetica con l'opposizione dell'arte barocca all'arte classica, per un lato dimostra che non siamo ancora usciti da quel gusto estetico che, cinquant'anni or sono, ricordava al Wölfflin il barocchismo tedesco a proposito del Wagner e al Croce il marinismo a proposito del D'Annunzio. Per un altro lato, tale incertezza ci assicura fino a qual punto il superamento teorico della critica sociologica abbia trovato ostacoli nella sua applicazione, soprattutto da parte di molti studiosi fuori d'Italia.

Credo, quindi, di una qualche utilità il tracciare un analitico disegno storico dei primi studi sulla letteratura francese del periodo barocco, precisamente per riaffermare la validità di un ben meditato principio estetico e per dimostrare la sua importanza nella soluzione di uno dei piú dibattuti problemi della critica contemporanea. Sarà proprio questo il modo migliore per richiamare, attraverso

l'esercizio vivo della storia letteraria, un problema fondamentale per la classificazione della poesia. Dai modi diversi con cui questo principio estetico apparirà contrastato, incompreso, svisato sarà, pure, possibile vedere di scorcio un esempio non poco significativo della lenta assimilazione compiuta dalla critica francese di alcune ben definite e decisive influenze culturali maturate in alcuni decenni capitali, fuori della Francia, nella piú viva Europa.

CAPITOLO PRIMO

LA STORIA LETTERARIA FRANCESE E LA FORMAZIONE DELLO SCHEMA STORIOGRAFICO CLASSICO

1. - Mai, come per le opere composte in Francia durante l'età barocca, è lecito osservare che nella storia letteraria nulla è da scoprire perché tutto è da rileggere. Tanti autori di quell'età furono dimenticati per secoli e le loro opere non furono mai lette perché la grandezza raggiunta da uno dei periodi piú ricchi di capolavori fra quanti ne enumera la letteratura francese gettò nell'oblio molti degli autori che avevano preceduto, anche soltanto di qualche decennio, talenti del tutto eccezionali. Questa mirabile fioritura di artisti colpí sempre, fin dal primo momento, i cronisti e gli storici a tal punto che, attratti in modo esclusivo dalla grandezza di molte opere mirabili, nell'ammirazione esclusiva si smarrí la curiosità per un periodo tanto ricco, vario e per nulla omogeneo.

Già dai primi anni di un secolo che per le sue conquiste sociali e per i suoi progressi culturali si annunziava ad ogni passo sempre piú nuovo ed originale, da ogni parte si erano alzate le piú grandi lodi per un'età se altra mai splendente. Cento anni prima non diversamente avevano inneggiato gli umanisti.[1] In verità, a tal punto quegli innovatori avevano approfondito la loro piú sicura concezione storica e, in modo preciso, l'avevano diffusa con efficaci metafore che, ormai svanita la ragione del loro entusiasmo e volto al tramonto il sole della giornata rinascimentale, restava pur sempre diffusa la coscienza di una nuova età in preparazione e, con essa, i modi e le forme per affermarla.[2] Non c'è dubbio che quante testimonianze s'incontrano nell'età barocca di una nuova cultura

che si afferma lucente fra le tenebre dell'indifferenza, non altro esse rappresentano che la continuazione piuttosto anacronistica del primo trionfale grido degli umanisti.[3] Anche le metafore, anche le generali espressioni sono identiche. Ma non hanno piú il primitivo significato storico perché, oltre l'identità dell'espressione, non c'è che l'ammirata gioia per il riconquistato prestigio della cultura. Molto spesso la formula rimane vuota di un qualche significato storico. Essa serve semplicemente al puro dovere encomiastico.

Si scorrano, per testimonianza, le opere di François Maynard[4] e non sarà difficile trovare numerose indicazioni in cui il nuovo secolo viene celebrato come una nuova età dell'oro[5] e i contemporanei considerati se altri mai fortunati.[6] Tuttavia, i motivi di tanta esaltazione non superano la promessa di una protezione a corte o la concessione di un piccolo beneficio; il personaggio celebrato è, sovente, un semplice cortigiano e non dei piú influenti. Adunque, non mi par dubbio che la formula umanistica si logora nel troppo e nel vano e che viene usata come un ornamento utile, ma non piú indispensabile.[7] Persino negli elogi che numerosi sono rivolti a Luigi XIV da Chapelain per le borse di studio distribuite ai piú illustri ingegni dell'Europa di quegli anni, si avverte l'esagerazione e non la convinzione; in tutte quelle espressioni encomiastiche la retorica vince la verità.[8] Ancora nel discorso di ringraziamento letto da Boileau all'Accademia si nota il ripetersi di formule ormai diventate usuali soltanto per il rispetto dovuto ad una tradizione sempre piú viva.[9] Siamo già nel 1684, eppure quando Boileau afferma « tout ce qui s'est fait sous son règne [di Luigi XIV] tient beaucoup du miracle et du prodige »,[10] in questa identificazione è evidente che l'oratore rifiuta ogni sicura meditazione storica in omaggio ad un obbligo encomiastico totalmente privo di riflessione critica.[11] Invece, quando nel 1701, per la morte della Scudéry, il « Journal des Savants » dell'11 luglio deplorerà la morte « de la première fille du monde », giudicandola « la merveille du siècle de Louis-le-Grand »,[12] allora non direi che l'ammirazione sia soltanto superficiale perché, in questo caso, la lodata meraviglia di un secolo, ormai consapevolmente identificato con il suo re, viene assunta a testimonianza di un nuovo e piú meditato giudizio della storia.

Con una certa sicurezza si può affermare che, con il progressivo svilupparsi del secolo, le sue affermazioni in ogni campo

della cultura e della vita sociale resero coscienti i contemporanei del fortunato momento politico in cui vivevano ed operavano.[13] Allora, quasi spontaneamente, all'elogio tradizionale si sostituí una meditata riflessione storica. I motivi di una illimitata ammirazione cessarono di essere futili e quelle formule che, nei primi decenni del secolo, erano risuonate generalmente vuote e vane, ritornarono a significare grandezze conquistate e progressi registrati.[14] Le lodi al re si riferirono a imprese e a rinnovamenti realizzati compiutamente e, proprio a metà del Seicento, incominciò l'identificazione tra il secolo XVII e Luigi XIV, che doveva dare origine a quello schema storiografico classico che, tutto luce ed armonica omogeneità, coprirà con la sua unitaria visione i riflessi, le ombre, le rotture di decenni tra loro tanto differenti.[15]

Quando, nel 1688, Perrault consacrerà nella sua celebre opera[16] questa identificazione, egli non farà che sintetizzare una coscienza storica nata e sviluppatasi parecchi anni prima. Per conto suo, oltre il merito storiografico che gli verrà presto riconosciuto, lo scrittore si porrà volutamente nella piú sicura tradizione umanistica. Non a caso, proprio colui che cosí audacemente sembrerà opporsi agli umanisti, da questi accetterà di buon grado le formule, le metafore, la generale concezione che da un secolo venivano ripetute con minor convinzione, per un primo tempo anche senza un vero riferimento storico, ma comunque sempre con una aspirazione sincera verso un effettivo progresso della civiltà.[17]

Non saprei indicare testimonianza piú vera di questo progressivo adattarsi delle formule umanistiche alla cultura secentesca di una lettera di Chapelain del 1640 dove, a proposito della condanna di un genere di versificazione ormai lontano dal gusto della nuova età, viene energicamente segnata una rottura tra il periodo medievale prolungato fino a tutto il Rinascimento e gli anni rinnovatori della piú recente letteratura francese. « Je pardonne — osserva Chapelain — à dame Clémence son institution pour ce que c'estoit du temps du gothisme où le monde estoit tombé dans de telles ténèbres d'ignorance qu'il n'est pas estrange que l'on y prist la fausse harmonie pour la vraye. Mais je ne pardonne pas à ce siècle esclairé de tant de lumières de s'attacher superstitieusement à ces mauvaises espèces de poésie et de vouloir estre encore Goth contre l'usage et le goust de la cour ».[18] Qui è facile a vedere come il celebre

verso dell'*Art poétique* di Boileau sull'importanza storica di Malherbe non affermasse una concezione nuova.[19] Tuttavia, è ancora piú facile notare come l'adattamento di una formula umanistica sia all'origine della creazione di uno schema storiografico che, negando al secolo di Luigi XIV ogni valido precedente, quello innalzava al prestigio di un'età aurea, assolutamente tale per tutta la ricchezza dei suoi decenni.

Osservata da questo particolare punto di vista, la polemica di Perrault e di Boileau circa la supremazia dei moderni sugli antichi perde molto sia dell'interesse comunemente attribuitole come della sua vantata originalità.[20] Avvicinando i testi dei due celebri disputanti, dal punto di vista storico non mi pare per nulla notevole ricordare come la polemica servisse ad acutizzare un antagonismo. Ben piú utile è sottolineare come, verso la fine del secolo, i due autori giungessero a conclusioni del tutto uguali. In verità, non è possibile dimenticare che Boileau, nella sua lettera conclusiva,[21] dovrà perfettamente ammettere che, in fondo, l'uno e l'altro durante la polemica si erano preoccupati di fissare nella piú sicura visuale storica l'originale grandezza della loro età.[22] Noterò, ancora, che nella incondizionata ammirazione per la loro epoca, entrambi gli autori giungevano a precisazioni storiografiche non prive di grandi conseguenze. In primo luogo, quel concetto di progresso che dal Rinascimento aveva già avuto diverse e non sempre limpide affermazioni, qui veniva luminosamente proclamato a sostegno della grandezza contemporanea.[23] Questa era tutta attribuita ai meriti politici, sociali e culturali di Luigi XIV. Onde, per una logica conseguenza, soprattutto nell'opera di Perrault, si trova definitivamente proclamata l'identificazione del re con il suo secolo.[24]

Tuttavia, è anche piú significativo il fatto che in quelle pagine venga fissato, forse per la prima volta in modo cosí chiaro, certo per almeno due secoli in modo definitivo, il concetto secondo il quale nel Seicento lo spirito francese avrebbe trovato la sua grande ed insuperabile realizzazione.[25] Cosí, per un cammino inatteso, la storiografia letteraria di Francia progrediva verso la sua prima sistemazione schematica. Ricca di tentativi critici durati per oltre un secolo, questa sistemazione si legava alla tradizione umanistica rifacendosi con i richiami ad Alessandro e ad Augusto alla concezione del primo

classicismo medioevale. Peraltro, affermando in modo del tutto nuovo due princípi letterari, quello sociologico e quello progressivo, questa importante sistemazione offriva tutte le possibilità di sviluppo alla critica romantica che, proprio per la sua dipendenza storica, non potrà mai superare lo schema classico in modo definitivo.[26]

L'adesione a questo concetto storiografico fu quasi generale nei decenni dell'ultimo Seicento. Pare anticipare Perrault e Boileau, già nel 1675, Desmarets de Saint-Sorlin in alcune pagine appassionate della sua *Défense de la poésie et de la langue française*.[27] Nel 1683, Charpentier unisce l'elogio di Luigi XIV a quello di tutto il secolo nel suo trattato *De l'excellence de la langue française*.[28] Dieci anni dopo, nel celebre discorso all'Accademia, La Bruyère mette al servizio dell'idea l'acutezza della sua intuizione psicologica congiunta all'elegante distinzione dei caratteri essenziali dei suoi illustri contemporanei.[29] Ma si aggiungano ancora tutti i memorialisti che, nei primi decenni del Settecento, descriveranno, in maniere diverse e tutte encomiastiche l'originalità dell'epoca del grande Luigi.[30] Allora non desterà alcuna meraviglia che, qualche decennio piú tardi, Voltaire, in reazione polemica contro il suo tempo immemore ed ingrato, abbia ripreso lo schema storiografico tanto diffuso per illustrarlo con la brillante sicurezza della sua prosa.

Dopo quanto sono venuto dicendo fin qui, non penso che si possa ancora credere nella completa originalità del *Siècle de Louis XIV*.[31] Il tema, gli argomenti, gli esempi, i riferimenti storici sono gli stessi di quelli già ricordati dagli scrittori secenteschi. Le ricerche erudite che numerose in quel periodo avevano incominciato a frugare nei secoli medievali e nel Rinascimento,[32] non convincono Voltaire a mutare la condanna di Boileau. Anche per il filosofo « on était barbare dans le temps de Ronsard et... à peine on sortait de la barbarie dans celui de Chapelain ».[33] Adunque, il secolo della luce segue quasi improvvisamente la tenebra medievale, allontanata appena all'inizio del Seicento. Questo, nella sua lucente e completa grandezza, è definito con assoluta precisione cronologica come il secolo « qui commença au temps du cardinal de Richelieu et qui finit de nos jours ».[34] Precisamente in quegli anni « l'esprit humain a fait les plus grands progrès »,[35] onde lo scrittore non teme di affermare che quello fu veramente «le siècle le plus éclairé

qui fut jamais ».[36] Le grandezze dell'età di Pericle, di Augusto e del Magnifico Lorenzo sono attentamente ricordate, ma soltanto per poter affermare, dopo aver esaminato le particolari originalità, l'assoluta certezza che « le siècle de Louis XIV c'est peut-être celui des quatre qui approche le plus de la perfection ».[37] In Voltaire ritorna, persino, il pensiero del futuro che già si era dimostrato vitale in Perrault. Meno reciso del suo predecessore e per fedeltà ad una piú meditata idea di progresso,[38] l'autore di *Le Siècle de Louis XIV* non può negare la possibilità che tanta grandezza storica sia superata. Tuttavia, lo storico afferma che l'età classica resterà per sempre il modello delle grandezze future. « Il restera le modèle des âges encore plus fortunés qu'il aura fait naître ».[39] Cosí scrive chiaramente Voltaire, fissando in una sintesi memorabile quello schema classico che, non creato dal nostro scrittore, ebbe il merito di essere diffuso da questa sicura prosa volteriana ed innalzato per tutte le sue possibilità storiche a modello unico ed assoluto della piú alta espressione della spiritualità francese.[40]

* * *

2. - A questa concezione storiografica la critica romantica è legata molto piú di quanto non possa far supporre la sua proclamata ribellione alle idee tradizionali. Ho già avuto modo di sottolineare in altra occasione[41] quale stretta dipendenza unisca gli storici romantici agli umanisti. Ma, in questo caso, piú che mai è possibile dimostrare come l'eredità settecentesca, ben lontana dall'essere rinnegata, sia stata invece accolta nell'Ottocento per essere sviluppata fino alle sue ultime conseguenze.

Quando nel 1824 Villemain inaugura il suo corso universitario con un elogio del Seicento,[42] egli, accettando lo schema classico, si serve, per illustrarlo, degli argomenti diffusi dal Voltaire. Quel momento della storia culturale francese appare allo storico romantico come « le tableau de la France embellie de toute la splendeur des arts élevée au plus haut point de gloire dans les lettres et dans les armes ».[43] Né dubita lo storico che la grandezza di un re sia la vera ed unica causa che giustifica tanto splendore[44] poiché, per merito suo, la bellezza classica è finalmente esaltata dalla cultura francese in ogni manifestazione dello spirito.[45] Peraltro, in questa capacità di riprodurre con sensibilità moderna l'originale gran-

dezza antica, il Villemain riconosce l'espressione della piú vera caratteristica della nazione francese.

Secondo ho già ricordato, non altro avevano proclamato gli ammiratori secenteschi di Luigi XIV. Ma, a tale punto la nuova critica aveva fatto sua quella concezione e con un'adesione storica tanto sincera l'aveva ripensata, che quei vecchi concetti apparivano nuovi anche ad un profondo conoscitore del Seicento quale era il Sainte-Beuve.[46] Senza dubbio tale impostazione dello schema tradizionale non era destituita di ogni originalità. Infatti, anche se questa non consisteva in una « ingénieuse nouveauté d'éloges », veramente senza precedenti era lo sforzo di spiegare, attraverso un esame delle cause storiche e dell'ambiente culturale, gli elementi fondamentali dell'elevazione a modello artistico dell'epoca di Luigi XIV.[47] Proprio allora si diffuse in modo generale nelle storie letterarie la denominazione di periodo classico detto per il secolo XVII[48] e, da piú parti, ci si sforzò di descrivere in un completo panorama le ragioni dell'identificazione dello spirito francese con il secolo del Re Sole, l'armonia di quella cultura e di quell'arte, la grandezza, priva di ombre, di tutto il periodo.[49]

Lavorò alla completa illustrazione di quella che giustamente sarà chiamata « une image conventionelle du Classicisme »,[50] piú di ogni altro, il Nisard.[51] A dire il vero, in questa sua attività critica l'illustre storico parve reagire alle false ambizioni della sua età e, sotto tale aspetto, egli è stato giudicato come l'iniziatore della reazione neoclassica. Ma, al contrario, non sarà mai detto abbastanza quanta tipica passione romantica vi sia nel Nisard, ostinato, contro ogni verità storica, a concretizzare nel Seicento l'astratta idealità dello spirito francese che, ridotto ad una ingenua espressione, il Michelet cercava per altre vie nel primo Medioevo, l'Ampère nel secolo XII, il Sainte-Beuve nel Rinascimento. Tuttavia, oltre ogni paragone, bisogna pur riconoscere che il Nisard fu coerente nella sua assoluta simbologia.

Quale reazione destasse la totale negazione del valore artistico dei secoli medievali, per tutti significò in termini polemici, già nel 1862, Gaston Paris.[52] Ma, forse, è sfuggito come quella negazione altro non fosse che la totale accettazione dello schema classico costruito precisamente in tale modo secondo voleva la tradizione imposta da Chapelain in primo luogo,[53] poi da Boileau,[54] quindi da

Voltaire:[55] tutti, anche in questo giudizio, unanimi. Ora, si osservi fino a qual punto ogni elemento dello schema venga giustificato in sede di storia letteraria con argomenti immutati.

Il Nisard, fedele ad una sua concezione critica particolare, afferma di essere guidato nella valutazione delle opere d'arte dalla loro capacità di offrire esempi ed insegnamenti di vita morale.[56] Convinto dell'esistenza di una caratteristica spiritualità francese, il critico si propone di rintracciare quale valore educativo si trovi nei capolavori piú tipici di quella spiritualità.[57] Naturalmente, è proprio l'epoca classica quella che gli offre il maggior numero di opere rispondenti alla sua esigenza moralistica. Onde lo studioso non esita a proclamare quel secolo come il momento piú glorioso delle lettere francesi.[58] Se riconosce a Boileau la parte piú importante nell'attuazione di un simile risultato, egli non esita tuttavia ad attribuire meriti ancora maggiori a Luigi XIV.[59] Richiamandosi senza esitazione a Voltaire,[60] lo storico accetta a sua volta che ogni grandezza di quegli anni proceda dal genio politico del monarca. Non evita il ricordo di Pericle, di Augusto, dei Medici; ma tali esempi egli utilizza soltanto per confermare, ancora una volta, l'influenza del buon governo sulla cultura.[61] La quale, piú che mai, gli appare proprio nel secolo XVII tutta risplendente della piú pura grandezza della spiritualità francese.

In questo modo il Nisard ripresentava, arricchito da un suo personale ripensamento, lo schema storiografico classico, con il quale approfondiva soprattutto il concetto che risolve nell'« *esprit classique* » tutta la spiritualità francese. Tale approfondimento, se aveva il merito di sollevare ancora di piú la poesia del Seicento al valore di un modello unico ed insuperato, peraltro, facendo del Classicismo la sola espressione perfetta della bellezza artistica, con un'astrazione che si richiamava soltanto in apparenza ad una realtà storica, precludeva la comprensione delle infinite possibilità del genio creatore. L'errore metodologico era evidente e tale che il Sainte-Beuve, in quanto ammiratore della piú moderna poesia a lui contemporanea, pareva per un istante vagamente intuire. Tuttavia, si noti come neppure l'acuto autore delle *Causeries* abbia saputo rifiutare uno schema storiografico di cui pure avvertiva, grazie alla vastità del suo talento critico, tutte le ristrettezze.

* * *

3. - Due esperienze fondamentali parevano impedire al Sainte-Beuve di considerare i grandi secoli della letteratura francese secondo il periodizzamento voluto dal tradizionale schema classico. I rapporti quotidiani con una poesia tanto diversa da quella classica e l'esperienza storica vasta e profonda consigliavano un relativismo critico, primo avviamento al riconoscimento del valore assoluto delle individualità artistiche. Ma, in concreto, una particolare educazione ed un culto per la poesia classica, durato per lunghi anni, ebbero il sopravvento su di un temperamento per istinto portato alla caratterizzazione di ogni individuale originalità. Per questo, fin dal giovanile *Tableau*, appare evidente come per il Sainte-Beuve, e quasi suo malgrado, il metro classico sia la misura di ogni valore artistico. E valga un esempio, nel nostro caso, caratteristico.

Dopo quasi due secoli di oblio, Sainte-Beuve è uno dei primi a rileggere i poeti dell'età barocca. Ne prova interesse, ne sente l'attrazione; ma proprio in omaggio allo schema tradizionale, non osa rifiutare il giudizio di Boileau.[62] Ed ecco alcune conseguenze: condanna senza appello di Bertaut;[63] valutazione negativa del periodo letterario tra Enrico IV e Luigi XIII;[64] riaffermata funzione storica di Malherbe.[65] Infine, si osservi come il critico adoperi le piú comuni metafore per segnare l'avvento del secolo d'oro: « De tous côtés pourtant on aspirait sourdement à l'original et au nouveau et quelques esprits, aussi impuissants que bizarres, comme Des Marets et autres s'égaraient en le cherchant. C'est alors que le siècle de Louis XIV se leva sur ce chaos littéraire, le vivifia de ses feux et l'inonda de ses clartés. A l'instant les dernières ombres s'effacèrent et, suivant l'expression de Pindare, le ciel fut désert d'étoiles ».[66]

Dove trovare un testo piú significativo del perdurare della concezione storica tradizionale in un autore reputato se altro mai privo di pregiudizi critici? E, peraltro, come desiderare una testimonianza piú utile di questa per provare che nel nostro autore non ci sono soltanto quei meriti psicologici universalmente riconosciuti e, certo, preminenti?[67] A questo proposito, sarà bene non dimenticare che in Sainte-Beuve vi è, non meno vigorosa, una problematica storica che, piú volte, gli offerse la possibilità di superare le

tendenze paradigmatiche della critica illuministica per incominciare a vedere la storia letteraria nel progresso della cultura e nell'individualità delle sue creazioni. Deriva certamente da questa sua sensibilità storica quella tendenza a togliere dall'isolamento il secolo di Luigi XIV, non dimenticando di studiare quanto esisteva prima e quanto seguirà poi.[68] Quel momento felice, « *un pont élégant et fragile jeté sur l'abîme* »[69], rimane luce fra le tenebre; ma nelle tenebre lo storico già incomincia a scorgere una vita che, se non è ancora soggetta a giudizio, è pur sempre riconosciuta come tale. Accettando ogni conseguenza derivante dallo schema accolto ed appena discusso, è evidente che Sainte-Beuve avverte le differenze tra i vari decenni del secolo e già nota i diversi stili e le opposte formazioni culturali.[70] E questo anche se raggiunge soltanto rare intuizioni, presto dimenticate da affermazioni come la seguente: « Saluons et reconnaissons aujourd'hui la noble et forte harmonie du grand siècle ».[71] Quando ancora si ricordi la difesa di Luigi XIV contro Cousin[72] e, con essa, quanti giudizi assicurano nel nostro critico la presenza del modello classico come unica misura per il giudizio estetico,[73] allora, sarà facile scorgere la presenza di Boileau in molte pagine del critico romantico.

Ma quali pagine possono dimostrare il tradizionalismo del Sainte-Beuve meglio del famoso articolo « *Qu'est-ce qu'un classique?* ».[74] Per inattese vie qui il nostro autore raggiunge il Nisard, cadendo nello stesso errore metodologico di cui pareva avere intuito i difetti. Colpito dalla grandezza del periodo classico, non sa non rivolgersi a quello come all'unico esempio.[75] « La meilleure définition est l'exemple », egli scrive. « Depuis que la France posséda son siècle de Louis XIV et qu'elle put le considérer un peu à distance, elle sut ce que c'était qu'être classique, mieux que par tous les raisonnements ».[76] Cosí viene accettata la concezione estetica del Seicento e sulla via delle esemplificazioni, di modello in modello, il critico arriva a giudicare *Athalie* e il *Discours sur l'histoire universelle* capolavori classici per eccellenza e le punte piú alte dell'arte francese.[77] Meglio non saprei denunciare un fondamentale incontro metodologico tra il Nisard ed il suo piú acuto avversario.[78] Pur tuttavia, una riserva salva da sola il valore critico del Sainte-Beuve. Tentando l'ultima e piú sicura ribellione al concetto estetico tradizionale, egli osserva saggiamente: « Il n'y a pas de recette pour faire des

classiques; ce point doit être, enfin, reconnu évident ».[79] Nella libertà creativa ogni scuola, ogni modello svanisce per incanto e, oltre ogni schema, al talento viene riconosciuta la sua assoluta individualità.

Privo della geniale duttilità critica del Sainte-Beuve, molto meno ricco d'intuizioni storiche, anche il Brunetière accoglie in tutta la sua rigidità lo schema classico. Cosí egli si presenta, tanto nell'insegnamento come alla « Revue des Deux Mondes », il continuatore fedele del Nisard.[80] Continuatore fedele, ma anche piú rigido secondo è facile osservare per quanto egli scrive nel noto capitolo della sua *Histoire* che, forse non a caso, riprende il titolo già scelto per lo stesso argomento dal Sainte-Beuve.[81]

Volendo, a sua volta, indicare le ragioni storiche dello splendore classico del Seicento, il Brunetière giudica fondamentali il raggiunto splendore della lingua e l'indipendenza nazionale. Direi che in questo secondo elemento lo storico maggiormente si compiace e che, proprio per questo motivo, quella sua difesa ad oltranza dello spirito classico si colora di tinte politiche che, da allora, difficilmente abbandoneranno questo schema storiografico. Sempre piú Luigi XIV diventa il simbolo di una fede monarchico-cattolica. Ad essa la cultura francese, nei momenti di disfatta, ancor piú sovente si rivolge con una fiducia nella quale, forse, si nasconde non poco del primitivo slancio romantico per la passata gloriosa tradizione. Come tutti, Brunetière non teme di riconoscere al grande Luigi la capacità di aver precisato al suo secolo l'ideale da raggiungere.[82] Contro gli oppositori che, ormai numerosi, da piú parti contestano quella gloria usurpata perché impossibile e negano un'armonia falsa perché irreale, il critico si domanda: « Pourquoi disputer au grand Roi la part d'influence qui est nécessairement celle du souverain dans un état monarchique, aussitôt qu'il s'intéresse lui-même aux choses de la littérature et de l'art? ».[83]

In quegli anni una risposta positiva a tale domanda non poteva piú essere data dagli storici e dagli eruditi, ritornati ormai al Seicento con mente libera da preconcetti e desiderosi di ripensare tutta la realtà storica, fosse anche alla luce di una positiva erudizione. Ai piú pensosi appariva evidente che il grande sforzo d'identificare lo spirito francese con il Classicismo del Seicento aveva cessato la sua funzione, che era precisamente quella di superare,

esasperandola,[84] la tendenza sociologica della critica letteraria. Raggiunta, infine, una piú matura meditazione storica, l'errore su cui si fondava quella identificazione appariva sempre piú evidente. Nella confusione di poesia e di cultura, non diversamente dal concetto di germanesimo o di latinità,[85] una cosí forzata identificazione appariva una semplice astrazione di cui si poteva anche descrivere lo sviluppo, il progresso e la decadenza, ma senza neppure lontanamente raggiungere il vero scopo desiderato, quello cioè di fissare e caratterizzare le opere d'arte.

Allora lo schema classico decadde dal piano scientifico, non piú sorretto dalla critica sociologica né da quella pragmatistica e se non cessò pur tuttavia di diffondersi rigogliosamente, questo avvenne perché in esso fu scoperta l'irrazionale forza di un mito. Come tale il Classicismo secentesco colorò di passione nazionalistica le pagine degli autori piú diversi, da J. Lemaître[86] ad A. France,[87] e parve dare l'ultima prova delle sue intime capacità in quel movimento neoclassico che precedette la prima guerra mondiale.[88] Le opere del Lasserre[89] e del Thérive,[90] del Boulenger[91] e del Bainville[92] fecero dimenticare i lavori critici ed eruditi della generazione precedente. Al rigido metodo scientifico si oppose la libera interpretazione guidata da una perspicace sensibilità. Esempi notati ed ammirati diventarono l'amore quasi esclusivo per il grande secolo di A. Suarès[93] e le opere del Reynaud[94] e del Bertrand,[95] dove tutti gli argomenti già segnalati a sostegno del nostro schema sono ripresi, rielaborati, presentati con lo splendore ambiguo dei tesori falsi. Il mito decadde ancora divulgandosi nei manuali, nelle enciclopedie, negli elogi accademici.[96] Diede, da ultimo, qualche fugace guizzo polemico nelle sventure politiche della Francia degli anni 1940-45. Ma non trovò piú alcuna risonanza nelle coscienze, al punto che della sua ultima storia è possibile fare un cenno rapido, distaccato e conclusivo.

NOTE AL CAPITOLO PRIMO

[1] Cfr. F. SIMONE, *La coscienza della Rinascita negli Umanisti francesi*, Roma, 1949. Si aggiungano, pure, le osservazioni di W. K. FERGUSON, *The Renaissance in Historical Thought*, New York 1948, pp. 1-58; di E. GARIN in « Rinascimento », I, 1 (maggio 1950), pp. 91-97; e di F. LOPEZ ESTRADA in « Comparative Literature », III, 2 (primavera 1951), pp. 187-188. Tuttavia, ora tutto il complesso problema deve essere ripensato secondo le piú ampie prospettive da me illustrate nella già ricordata memoria pubblicata nel 1966 presso l'Accademia delle Scienze di Torino e intitolata *Per una storia della storiografia letteraria francese*: I. *La piú lontana origine dei primi schemi della storiografia letteraria moderna*. Qui il lettore troverà, unitamente ad una recensione critica dei principali lavori sull'argomento, la valutazione che meglio fa comprendere per quali motivi lo schema storiografico barocco sia stato concepito fra gli ultimi nella formazione della storia letteraria francese.

[2] Quando, nel suo *Anti-Baillet*, Ménage viene a parlare delle scoperte di autori classici compiute da P. Bracciolini, egli, ancora partecipando dei primi entusiasmi umanistici, non fa che ripetere le ben note espressioni di quei fortunati innovatori, ricorda l'opera di quanti lavorarono « ad liberandos praeclarissimos illos viros ex ergastulis barbarorum » ed accenna agli autori antichi « qui in ergastulis apud illos reclusi retinentur in tenebris ». Cfr. *Anti-Baillet ou critique du livre de M. Baillet intitulé Jugement des Savants*, Paris, 1730, p. 26. Parlando di François Maynard, M. L. de Gomberville (*Préface sur les vers de Monsieur Maynard* in *Œuvres* di François Maynard, Paris, Augustin Courbé, 1646), riprende la formula umanistica per ricordare che gli epigrammi dell'amico « sont presque tous des imitations de Catulle et de Martial et des copies de ces excellents originaux que la bonne fortune des lettres a sauvés de la barbarie des Goths et des siècles qui les ont suivis ». Maynard stesso, in un sonetto al cancelliere Séguier, ripete per conto suo la formula in questo modo: « Et de ton cabinet il sort plus de volumes / Que la fureur des Goths n'en a jamais brûlé » (cfr. *Poésies*, Paris, ediz. F. Gohin, 1927, p. 50). Per questi ed altri testi cfr. F. SIMONE, *Il Rinascimento francese*, 2ª edizione, Torino, 1965, pp. 297-329: *Gli schemi umanistici nella storiografia francese del secolo XVII*.

[3] Parlando nei suoi *Discours politiques et militaires* (Paris, 1587, p. 197) della nuova architettura, De La Noue così giudica: « Je pense qu'il n'y a guères plus de soixante ans que l'architecture a esté retablie en France et auparavant on se logeait assez grossièrement ». Ma veramente anacronistica è una curiosa ripresa della famosa polemica franco-italiana sulla barbarie dei Francesi incominciata dal Petrarca e ripresa dal cardinale Galeotto di Pietramala e da Nicolas de Clamanges (cfr. F. SIMONE, *La coscienza della Rinascita* cit., p. 60; ID., *Humanisme italien et humanisme français* in *Pensée humaniste et tradition chrétienne*, Paris, 1950, pp. 245-246) che si trova nella *Prefazione alle Osservazioni sopra l'« Aminta »* (in *Mescolanze di Egidio Menagio*, ediz. Venezia, 1736, p. 71):

« Il mio parere non è già quello del cardinale Galeotto il quale non voleva che vi fossero dei valentuomini fuori d'Italia... sarebbe fare ingiuria alla mia patria, madre di tanti e cosí eccellenti scrittori in ogni sorta di lettere ». In verità, pare ricordare l'antica opposizione cara agli umanisti italiani questa osservazione di Chapelain sul *Cid* formulata in una lettera al Balzac del 13 giugno 1637 (cfr. *Lettres de Chapelain*, ed. Tamizey de Larroque, Paris, 1880, I, p. 156): « Il est bien vrai, entre nous, que le *Cid* est bien heureux d'avoir esté traité par un François et en France où la finesse de la poésie du théâtre n'est point encore connue. En Italie, il eust passé pour barbare et il n'y a point d'Académie qui ne l'eust banni des confins de sa jurisdiction ».

[4] La testimonianza di questo autore è fondamentale perché in colui che venne giudicato dai suoi contemporanei il Marziale francese la tradizione umanistica rimane quanto mai viva e vitale. Pertanto, nell'uso che egli fa delle stesse metafore che cento anni prima erano servite ad esprimere una concezione storica si può vedere, meglio che altrove, come queste avessero perso il loro piú vero significato. Cfr. F. MAYNARD, *Poésies*, *op. cit.*, pp. 22-52, per i sonetti encomiastici dove appunto sono piú frequenti queste testimonianze.

[5] Rivolgendosi a Luigi XIV (*Au roy*, *op. cit.*, p. 22) il poeta dice: « J'envie un si beau siècle à ma postérité » e quindi usa la metafora tradizionale cosí: « Quand ta forte vaillance et ton sage conseil / Feront un âge d'or par tout où le Soleil / Touche de ses rayons les testes baptisées ». Alla regina (*A la reyne*, *op. cit.*, p. 22) dice: « Ne parlons ny de paix ny de siècle doré / Tant que nos ennemis auront de l'esperance ». A proposito del cancelliere Séguier (*A Monseigneur le Chancelier*, *op. cit.*, p. 32) riconosce che « De cet âge de fer qui méprise les vers / Tu fais un âge d'or aux Virgiles de France » e, poi, in un altro sonetto (*op. cit.*, p. 38) osserva: « Dans la seule vertu d'un ministre si rare / Ce siècle a surmonté tous les siècles passés ».

[6] In una serie di epigrammi pieni di giudizi critici sugli autori contemporanei, Maynard elogia la fortuna di un momento particolarmente favorevole alle lettere. Con entusiasmo osserva (*op. cit.*, p. 82): « Que les écrivains de France / Sont polis et vigoureux / La rudesse et l'ignorance / N'ont plus d'empire sur eux » e, piú oltre, sempre nello stesso epigramma, esclama: « O, qu'un Mécène aujourd'huy / Pourroit faire des Virgiles! ». Nel 1652, in un sonetto in onore di Ménage (*op. cit.*, p. 292) non teme di paragonare ad Omero e a Virgilio l'autore da lui tanto ammirato con tutto un secolo aureo.

[7] La prova migliore della decadenza della formula tradizionale ce la offre ancora Maynard. Quando egli si accorge che tanti encomi e cosí luminose lodi non recano i loro pratici effetti, allora il secolo viene giudicato barbaro, tenebroso, ignorante. Nel 1650 la disillusione provata alla corte dal poeta detterà i forti versi del sonetto *Contre l'ingratitude du siècle* (*op. cit.*, p. 287); ma già in altre precedenti poesie, come quella a Malherbe (*op. cit.*, p. 83) e a Richelieu (*op. cit.*, p. 154) l'amarezza personale si era generalizzata in radicali giudizi contro il suo tempo. Allora, il secolo luminoso diventa « un siècle effronté ». Cosí esso viene definito dal poeta: « Nostre siècle a cessé de suivre les Orphées / Un guerrier luy plaist mieux qu'un peuple de sçavans » (*op. cit.*, p. 37). La verità è che, ancora nel Seicento, forti contrasti non avevano cessato di caratterizzare la vita sociale francese che proprio per questo si prestava agli stessi opposti giudizi già riscontrati nel Rinascimento. Sempre valida rimane, a questo proposito, la testimonianza di J. Corbinelli quando descrive « il contrasto tra i bagliori della corte di Francia e i giacigli di paglia e il vuoto delle tasche e il freddo e la fame onde soffrivano i seguaci di essa » (cfr. V. CRESCINI, *Un precursore: Jacopo Corbinelli* in *Romanica Fragmenta*, Torino 1932, p. 65).

[8] Valgano questi due esempi tratti dalla prefazione rimasta inedita di un lavoro

storico di Chapelain in onore di Luigi XIV (cfr. Biblioteca Nazionale di Parigi: ms. fonds fr. 12847, fol. 85): « De nostre costé lorsque nous avons pris la résolution de faire un corps de ces membres... nous n'avons pas prétendu que cette diligence fust nécessaire pour ajouter quelque éclat à la plénitude de la splendeur d'un tel Soleil qui se manifeste assez de lui-mesme et dont les astres qui luysent dans son Etat tirent toute la leur ». « ... Et certes, nostre siècle ne seroit pas peu obbligé à nos soins si l'effet répondait à l'intention que nous avons eue et que cet exemplaire de Roy parfait que nous donnons en la personne du nostre par la peinture de ses divines qualités, avoit pour imitateurs tous les autres... La paix, la joie, l'abondance seroient universelles et la fable de l'âge d'or se trouveroit changée en vérité. C'est au moins celuy qu'a ramené nostre grand Roy dans l'estendue de son empire par sa prudence, par sa constance et par sa vigueur, après en avoir banny celuy de fer et de sang qui y avoit régné pendant un si grand nombre d'années ». Cfr. G. COLLAS, *Un poète protecteur des lettres au XVII^e siècle: Jean Chapelain*, Paris, 1912, p. 382. Non si dimentichi che Chapelain è l'autore dell'iscrizione *Maiestati et aeternitati imperii gallici sacrum* per la medaglia posta nelle fondamenta della facciata del Louvre il 17 ottobre 1665. Un anno dopo, Chapelain compose un'*Ode panégyrique* in onore di Luigi XIV e diversi sonetti in cui l'immagine del sole applicata al re è largamente usata (fra tutti il più notato fu quello che incomincia: *Quel astre flamboyant sur nos provinces erre?*). Inoltre, ancora Chapelain era stato incaricato di preparare il *Recueil des Eloges du Roy* che radunava tutti gli elogi rivolti al re durante quegli anni. Nel 1663 Loret, avuta notizia delle gratificazioni promesse da Luigi XIV agli uomini illustri, inneggiava al giovane monarca che con questa idea faceva sí « que sous son règne on doit encore / Voir refleurir le siècle d'or » (*Muse historique*, t. IV, p. 61). Peraltro, già nel 1658 il P. Mambrun ricordava i secoli di Pisistrato e di Augusto nella prefazione al suo *Constantinus* per lodare la grandezza di un secolo in cui la letteratura trovava nuove e piú illustri espressioni. Cfr. A. ADAM, *Historie de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, 1951, t. II, p. 59.

[9] N. BOILEAU, *Remerciement à Messieurs de l'Académie française* in *Oeuvres complètes*, ed. Boudhors, Paris, 1942, t. I: *Dialogues, Réflexions critiques, Oeuvres diverses*, pp. 189-192. Poiché il soggetto di questo discorso era « de la manière d'écrire l'histoire » (*op. cit.*, p. 322), Boileau, proponendosi di rispondere ad una satira che colpiva lo storico reale, era impegnato a presentare una sua interpretazione del regno di Luigi XIV. Si veda, invece, come egli applichi il suo sforzo semplicemente sul piano di una oratoria tradizionale che, soltanto in apparenza, si oppone ad una maniera classicheggiante, quella tentata nella prima parte dell'elogio.

[10] N. BOILEAU, *Remerciement*, *op. cit.*, p. 189.

[11] Questa era talmente esclusa che con tutta sincerità Boileau poteva designare se stesso come « un homme sans fard et accusé plutost de trop de sincerité que de flatterie » il quale era piú che mai utile « à bien mettre en jour et dans toute la naïveté du stile le plus simple la vérité de ces actions qui estant si peu vraisemblables d'elles-mêmes ont bien plus besoin d'être fidelement écrites que fortement exprimées » (*op. cit.*, pp. 189-190). Non diversamente si esprimeva Racine nel suo *Discours à l'Académie pour Th. Corneille* del 1678: « Le même siècle – diceva il poeta – qui si glorifie aujourd'hui d'avoir produit Auguste, ne se glorifie guère moins d'avoir produit Horace et Virgile. La France se souviendra avec plaisir que sous le règne du plus grand de ses roys a fleuri le plus grand de ses poètes ». Cfr. F. VÉZINET, *Le dix-septième siècle jugé par lui-même*, Paris, 1910, p. 37. Del medesimo tono è il *Discours de réception à l'Académie* di Bossuet (1671). Entrambi questi discorsi sono noti per essere « comme des poèmes

du siècle de Louis le Grand » (cfr. P. MOREAU, *Le Classicisme des Romantiques*, Paris, 1932, p. 13).

[12] CH.-A. SAINTE-BEUVE, *Mademoiselle de Scudéry*, in *Causeries du Lundi*, t. IV, p. 140.

[13] CH.-A. SAINTE-BEUVE, *Causeries du Lundi*, t. III, p. 40: « Ce ne fut qu'après les belles années de Louis XIV que la nation sentit avec tressaillement et orgueil qu'un tel bonheur venait de lui arriver. Toutes les voix alors le dirent à Louis XIV avec flatterie, avec exagération et emphase et, cependant, avec un certain sentiment de vérité ».

[14] Fra tante testimonianze si può ricordare quella di Chapelain per Descartes. In una lettera del 16 febbraio 1662, il critico ammira nelle opere del filosofo « une grande nouveauté » che è il segno « d'un esprit fort inventif et fort adroit pour se savoir servir de tout à ses fins (*Lettres, op. cit.*, t. II, p. 203). Tuttavia, già nel 1637 Chapelain salutava in una lettera a Balzac (*Lettres, op. cit.*, t. I, p. 152) in Descartes colui « qui donnait aux hommes le moyen d'être plus sçavans que toute l'antiquité aux choses naturelles, sans avoir besoin de grec et de latin ».

[15] Uno dei primi tentativi di ricordare il sole per significare la grandezza del re francese si trova già in Maynard applicato a Luigi XIII. Cfr. *Poésies, ediz. cit.*, p. 274, *Stances au roy* (1630): « La soeur du soleil te contemple / Et trouve au destin de ta race / Que les astres doivent un jour / Se presser pour te faire place ». Ma non si dimentichi l'oroscopo di T. Campanella: « Ad solis instar, beaturus suo calore ac lumine Galliam Galliaeque amicos » che Racine copiò e studiò attentamente. Cfr. *Oeuvres*, t. V, p. 178. Tuttavia, il richiamo al sole per esprimere la grandezza di un uomo era molto diffuso nella poesia del tempo. Cfr. MÉNAGE, *Miscellanea*, Paris, 1652, p. 113, dove Chapelain è indicato come « cet homme merveilleux dont l'esprit sans pareil / Surpassait en clarté les rayons du soleil ». Non c'è dubbio che le imprese militari del re e la riconquistata forza politica della Francia dovevano colpire le immaginazioni e suscitare una sincera ammirazione. Questa ha una nota particolare in Racine, che così si esprime in una lettera del 1687 (*Oeuvres*, t. VI, p. 559): « Quelque détaché pourtant que je sois des choses de cette vie, je ne suis pas encore indifférent pour la gloire du roy. Vous me ferez donc plaisir de me mander quelques particularités de son voyage, puisque tous ses pas sont historiques et qu'il ne fait rien qui ne soit digne pour ainsi dire, d'être raconté à tous les siècles ». Bene, quindi, il Vossler (*Racine*, traduzione italiana, Modena 1942, p. 27): « La sua [di Racine] venerazione per la personalità umana e politica di Luigi XIV ha il tono inconfondibilmente genuino del cuore ».

[16] CH. PERRAULT, *Le siècle de Louis le grand* in *Le parallèle des anciens et des modernes*, edizione di Amsterdam, 1693, vol. I, pp. 173-193. Cfr. CH.-A. SAINTE-BEUVE, *Causeries du lundi*, t. V, pp. 265-272. Non si dimentichi, pure, l'altra opera di glorificazione del secolo preparata qualche anno dopo sempre da Ch. Perrault: *Les hommes illustres qui ont paru en France pendant ce siècle, avec leurs portraits au naturel*, 2 voll. in-folio, t. I, 1696; t. II, 1700.

[17] CH. PERRAULT, *Le siècle de Louis le grand, op. cit.*, p. 173: « ... on peut comparer sans craindre d'estre injuste / Le siècle de Louis au beau siècle d'Auguste »; p. 187: « Quel siècle pour ses roys, des hommes reveré / Au siècle de Louis peut estre préferé? »; p. 189: *Epistre au Roy à l'occasion du poème precedent*: « Ouy, ton siècle, grand Roy, ton siècle plein de gloire / Sur les siècles passés remporte la victoire / Et du fameux combat qui l'élève sur eux / Il ne doit qu'à toi tout le succez heureux ».

[18] J. CHAPELAIN, *Lettre à d'Olive du Mesnil* del 28 luglio 1640; Biblioteca Nazionale di Parigi, ms. n. a. fr. 1886, fol. 468. Cfr. G. COLLAS, *Jean Chapelain, op. cit.*, p. 13. La diretta derivazione umanistica di questa concezione in modo altrettanto preciso dimostrano i seguenti passi tratti dal dialogo *De la lecture des*

vieux romans (cfr. J. CHAPELAIN, *Opuscules critiques*, ed. A. C. Hunter, Paris, 1936, pp. 205-241). Parlando dei romanzi cavallereschi (p. 208) Chapelain afferma che essi « ont empêché que la barbarie n'occupât le monde entièrement ». Poi, cosí giudica il Medioevo (p. 218): « Pour le premier fondement de mon opinion, je mets en fait que le temps où *Lancelot* a été écrit, était un temps de profonde ignorance où toutes les disciplines étaient mortes et où l'on ne savait que c'était, non seulement de sciences abstruses et difficiles à concevoir, mais encore d'histoire, de chronologie ni de cosmographie, que le plus confusément qu'on ne saurait imaginer. Toute la subtilité des hommes s'était appliquée ou à la théologie scolastique ou aux épines de la jurisprudence, sans avoir le moindre soupçon qu'il y eût de belles lettres au monde et sans connaître ni les Grecs ni les Romains que de nom seulement ». A p. 219 rilevo, ancora, questa tradizionale definizione del Medioevo: « *Lancelot*... a été composé dans les ténèbres de notre antiquité moderne ». La stessa idea a pagina 221: « L'auteur est barbare qui a écrit durant la barbarie et pour des barbares seulement ». A pag. 223 una variante della stessa valutazione storica: « La cloaque des siècles caligineux ». Finalmente a p. 234 l'opposizione tra il secolo moderno e quelli medioevali è spiegata con la metafora tradizionale di luce e tenebre. Per questi testi cfr. il mio *Rinascimento francese*, ediz. cit., pp. 308-317.

[19] N. BOILEAU, *Art poétique*, I, vv. 131-132. Già Balzac aveva riconosciuto questo primato storico a Malherbe (« Primus Franciscus Malherbe aut in primis viam vidit qua iretur ad carmen »). Cfr. R. BRAY, *La formation de la doctrine classique en France*, nuova edizione, Paris, 1951, p. 7, dove si osserva che l'opera di Malherbe fu súbito giudicata come una rottura con la tradizione. Ma bisogna dire che, anche in questo caso come per gli umanisti, si trattava di una rottura soltanto apparente, voluta dal progresso della cultura. Se questo progresso veniva segnato con le stesse espressioni già usate dagli umanisti, aveva tuttavia ben altra estensione, come si dimostrerà quando sarà possibile fare la storia di « *Gothique* ». Si vedrà allora quale ampiezza acquisti la valutazione negativa dei secoli precedenti proprio agli inizi del Seicento e questo con il semplice sviluppo di una concezione ereditata dall'Umanesimo del secolo XVI. Per ora, cfr. N. EDELMAN, *Attitudes of Seventeenth-Century France toward the Middle Ages* (New York, 1946), le osservazioni di H. Peyre in « Romanic Review » (febbraio 1947, pp. 71-75) e, in questo volume, le pp. 376-81.

[20] È noto che proprio nei principali testi di questa polemica si è voluto vedere la prima affermazione del concetto evolutivo e progressivo della civiltà e, quindi, della letteratura. Cfr., oltre alle pagine del Sainte-Beuve già indicate, gli studi di H. RIGAULT, *Histoire de la querelle des anciens et des modernes*, Paris, 1856, e di H. GILLOT, *La querelle des anciens et des modernes en France de la Défense et Illustration de la langue française aux Parallèles des anciens et des modernes*, Paris, 1914. Si aggiungano: F. BRUNETIÈRE, *La formation de l'idée de progrès au XVIII^e siècle* in *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, V^e série, Paris, 1896, pp. 183-250; J. DELVAILLE, *Essai sur l'histoire de l'idée de progrès jusqu'à la fin du XVIII^e siècle*, Paris 1910, e le osservazioni, a proposito di questi scritti, di G. GENTILE, *Veritas filia temporis* in *Il pensiero italiano del Rinascimento*, Firenze 1940, pp. 346-355. Tuttavia, partendo da uno dei piú sicuri risultati della concezione storica del Rinascimento francese, non dovrebbe essere difficile produrre tutti i testi desiderati per provare che la famosa *Querelle* non è un punto di partenza, ma un punto di arrivo. Cfr., per un cosí complesso problema, quanto sinteticamente viene dimostrato in questo volume al capitolo primo della parte seconda: *La coscienza storica progressiva del Rinascimento francese*, pp. 109-127.

[21] N. BOILEAU, *A. M. Perrault de l'Académie française* in *Dialogues, Réflexions critiques, Oeuvres diverses*, *op. cit.*, pp. 117-123. Pubblicata nella edizione del 1701 delle *Oeuvres* di Boileau, essa è del 1699-1700.

[22] N. BOILEAU, *op. cit.*, p. 120: « Vôtre dessein est de montrer que pour la connaissance surtout des beaux arts et pour le mérite des belles lettres, nôtre siècle ou pour mieux parler le siècle de Louis le Grand, est non seulement comparable, mais supérieur à tous les plus fameux siècles de l'antiquité et mesme au siècle d'Auguste. Vous allez donc estre bien étonné quand je vous dirai que je suis sur cela entièrement de vôtre avis et que même, si mes infirmitez et mes emplois m'en laissoient le loisir, je m'offrirais volontiers de prouver comme vous cette proposition la plume à la main ». Giustamente osserva il Lanson (*Boileau*, Paris, 1914, p. 174): « On n'échappe jamais à son temps et nos défenseurs des anciens étaient au fond modernes jusqu'à la moelle ».

[23] Cfr. N. BOILEAU, *op. cit.*, p. 121: « Je soutiendrais hardiment qu'à prendre le sècle d'Auguste dans sa plus grande étendue, c'est-à-dire, depuis Cicéron jusqu'à Corneille Tacite, on ne saurait pas trouver parmi les Latins un philosophe qu'on puisse mettre pour la physique en parallèle avec Descartes ni mesme avec Gassendi »; CH. PERRAULT, *Parallèle des anciens et des modernes*, *op. cit.*, p. 399: « Je ne dis point que les siècles d'Alexandre et d'Auguste ayent esté barbares, ils ont esté autant polis qu'ils le pouvaient estre, mais je pretens que l'avantage qu'a notre siècle d'estre venu le dernier et d'avoir profité des bons et des mauvais exemples des siècles précédents, l'a rendu le plus sçavant, le plus poli et le plus délicat de tous ».

[24] CH. PERRAULT, *Le siècle de Louis le Grand*, *op. cit.*, p. 188: « Ciel à qui nous devons cette splendeur immense / Dont on voit éclater nostre siècle et la France / Poursuis de tes bontez le favorable cours / Et d'un si digne roy conserve les beaux jours ». N. BOILEAU, *op. cit.*, p. 122: « Je suis bien sûr au moins que je ne serois pas fort embarassé à montrer que l'Auguste des Latins ne l'emporte pas sur l'Auguste des François ».

[25] Cfr. CH. PERRAULT, *Parallèle des anciens et des modernes*, *op. cit.*, p. 67: « Je me réjouis de voir nostre siècle parvenu en quelque sorte au sommet de la perfection. Et comme depuis quelques années le progrez marche d'un pas beaucoup plus lent et paroist presque imperceptible, de mesme que les jours semblent ne croistre plus lors qu'ils approchent du solstice; j'ay encore la joye de penser que vraisemblablement nous n'avons pas beaucoup de choses à envier à ceux qui viendront après nous ».

[26] Il Lanson (*op. cit.*, pp. 177-179) acutamente mette in risalto come Boileau abbia modificato il concetto di un rigido progresso rettilineo caro al Perrault con un relativismo evoluzionista che tiene conto della varia fortuna dei generi e dei temi letterari. Questo relativismo, opponendo la poesia secentesca a quella antica, permise uno schema storiografico evolutivo che è all'origine di una prima visione storica delle opere d'arte. Quando la critica romantica francese riprese questa opposizione per approfondire la visione storica della letteratura, non poté non seguire la tradizione della piú vera critica classica e cosí fu legata al primo schema da essa stabilito. Di conseguenza, al Seicento deve essere ricondotta, per quanto riguarda la Francia, la storiografia sociologica bene illustrata dal Croce nelle sue caratteristiche romantiche. Cfr. *La riforma della storia artistica e letteraria* in *Nuovi Saggi di Estetica*, Bari, 1948, pp. 160-162.

[27] J. DESMARETS DE SAINT-SORLIN, *La défense de la poésie et de la langue française*, Paris, 1675, p. 27: « Tu l'appelles un siècle vain / Le siècle où par les grands génies / Pour les armes et pour les arts / Les lumières seront ternies / Dont brillèrent les temps des Grecs et des Césars »; p. 29: « Du siècle de Louis celebrons l'avantage / Et malgré les Latins dont l'orgueil nous outrage / Faisons que l'univers admire les essords / De nos inventions avec notre langage / Qui doit être vainqueur du langage des morts ».

[28] F. CHARPENTIER, *De l'excellence de la langue française*, Paris, 1683, t. I, p. 607: « En effet, on a remarqué que toutes les langues ont eu de certains temps où elles ont principalement fleury et que leur élégance a presque toujours esté jointe à la grandeur de l'empire. Pourquoy donc la française n'aurait-elle pas son siècle illustre et pourquoy en chercheroit-on d'autre que celui de Louis le Grand sous qui la France jouit d'une felicité accomplie? ».

[29] LA BRUYÈRE, *Discours prononcé dans l'Académie le lundi 15 juin 1693* in *Oeuvres complètes*, Paris, Hachette, t. II, 1865: « Que d'autres augurent, s'ils le peuvent, ce qu'il [Luigi XIV] veut achever dans cette campagne, je ne parle que de son cœur, que de la pureté et de la droiture de ses intentions ».

[30] Cfr. E. BOURGEOIS e L. ANDRÉ, *Les sources de l'histoire de France, XVIII^e siècle (1610-1715)*, Paris, 1913-35, I, pp. 302-326. L'interesse che si sviluppò allora per tutto quanto riguardava il secolo del grande Luigi fu ampiamente dimostrato non soltanto dalla pubblicazione di ogni tipo di memorie su quell'età, ma anche dalle numerose compilazioni di false cronache scritte per un pubblico sempre piú curioso. Proprio queste falsificazioni piú che mai favorirono la formazione del mito classico dal quale traeva molta sua forza lo schema storiografico in preparazione.

[31] Si veda, a questo proposito, la valutazione, pensata e piú cauta di quanto a prima lettura possa apparire, di E. SESTAN, *Introduzione* a VOLTAIRE, *Il Secolo di Luigi XIV*, Torino, 1951, pp. XIII-LIII.

[32] Cfr. N. EDELMAN, *op. cit.*, cap. II: *The Attraction of Medieval Studies*, pp. 44-84.

[33] VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV*, prefazione e note di R. Groos, Paris, 1947, t. I, p. 375.

[34] *Ibid.*, t. I, p. 137.

[35] *Ibid.*, t. II, p. 139.

[36] *Ibid.*, t. I, p. 1. Qui si osservi come l'identificazione del secolo con il suo re sia assoluta: « Ce n'est pas seulement la vie de Louis XIV qu'on prétend écrire; on se propose un plus grand objet. On veut essayer de peindre à la posterité, non les actions d'un seul homme, mais l'esprit des hommes dans le siècle le plus éclairé qui fut jamais ».

[37] *Ibid.*, t. I, p. 2. In questa pagina Voltaire ripete le idee di Perrault sulla maggiore maturità storica dei moderni rispetto agli antichi (« Enrichi des découvertes des trois autres, [le siècle de Louis XIV] a plus fait en certains genres que les trois ensemble ») e accetta, pure, la valutazione negativa dei secoli precedenti il Seicento. Cosí lo schema storiografico veniva ripreso in tutta la completezza della sua interpretazione.

[38] Se Voltaire eredita dai secentisti la concezione di un progresso senza svolgimento (cfr. B. CROCE, *Teoria e storia della storiografia*, Bari, 1927, p. 224 sgg.) i tentativi che in lui si trovano di ricercare nella storia un'evolutiva serie di risultati positivi aprono la via ad una piú vasta interpretazione sintetica.

[39] VOLTAIRE, *Le Siècle de Louis XIV*, *op. cit.*, t. II, p. 137. Il capitolo dove meglio Voltaire esprime la sua ammirazione per quella età resta sempre il XXV e di esso principalmente la rassegna della fioritura di tanti illustri talenti (*op. cit.*, t. I, p. 365); qui lo schema storiografico è sviluppato in tutta la sua ampiezza. Esso, tuttavia, viene accennato anche nella *Vie de Molière* (1739), nel *Discours à l'Académie française* (1746), in *La défense de mon oncle* (1767) e nella lettera all'Albergati Capacelli del 23 dicembre 1760. Cfr. F. NERI, *Letterature e leggende*, Torino, 1951, p. 328.

[40] Cfr. la lettera all'abate Du Bos del 28 ottobre 1738: « Ce n'est point simplement la vie de ce prince que j'écris, ce ne sont point les annales de son règne;

c'est plutôt l'histoire de l'esprit humain puisé dans le siècle le plus glorieux à l'esprit humain ». Questo testo è ricordato da E. Sestan, *Introduzione cit.*, p. XLV. Se in questi suoi scritti Voltaire pare sottrarre alla gloria del grande secolo i primi decenni del Seicento, accettando implicitamente l'interpretazione di Boileau sulla funzione storica di Malherbe, con ciò stesso egli allarga anche all'età barocca la luce del Classicismo. Al suo seguito, i principali critici del Settecento fanno incominciare la grandezza classica con Malherbe. Cfr. LA HARPE, *Lycée*, II parte, I, I, p. 3: « Malherbe fut vraiment un homme supérieur; Malherbe fut le premier modèle du style noble et le créateur de le poésie lyrique ». Altri testi di D'Alembert e Rivarol in F. VÉZINET, *Le XVII^e siècle jugé par le XVIII^e. Recueil de jugements littéraires choisis et annotés*, Paris, 1924. Cfr., pure, PALISSOT, *Mémoires pour servir à l'histoire de notre littérature, art.* « *Balzac* », pp. 120: « Le père de l'éloquence française fut Balzac comme Malherbe le fut de la poésie »; MARMONTEL, *Eléments de littérature, Essai sur le goût*, pp. 196-198 dove cosí si conclude: « Le siècle du génie fut aussi le siècle du goût ». Questi testi sono stati nuovamente da me ricordati, confermati con altre testimonianze e ampiamente commentati nel *Rinascimento francese*, ediz. cit., parte seconda, cap. quinto, pp. 381-439: *La mediazione dell'Illuminismo tra Umanesimo e Romanticismo.*

[41] F. SIMONE, *La coscienza della Rinascita negli umanisti francesi, op. cit.*, pp. 11-16.

[42] M. VILLEMAIN, *Discours prononcé à l'ouverture du cours d'éloquence française de 1824* in *Discours et Mélanges littéraires*, nouvelle édit. revue et corrigée, Paris, 1846, p. 208 sgg.

[43] *Ibid.*, p. 208, dove si afferma: « Louis XIV a donné son nom au XVII^e siècle et la postérité, flatteuse ou reconnaissante, comme les contemporains, a maintenu cette suzeraineté de la puissance sur le génie ».

[44] *Ibid.*, p. 217: « L'empreinte éclatante que Louis XIV a laissée sur cette époque fera pour nous partie de la verité nationale, telle que la France la sentit alors ».

[45] *Ibid.*, p. 213: « Aussi rien ne fut plus original, plus sincère, plus marqué d'un cachet nouveau que cette littérature imitée et quelquefois transcrite de l'antiquité ».

[46] CH.-A. SAINTE-BEUVE, *Tableau historique et critique de la poésie française au XVI^e siècle*, edizione 1842, p. 166, dove il discorso del Villemain è cosí giudicato: « Le siècle littéraire de Louis XIV y est célébré avec une ingénieuse nouveauté d'éloges ».

[47] Questo era precisamente il difetto dell'opera del Voltaire in cui « il *grand siècle* di Luigi XIV cade nella storia senza precedenti che lo spieghino e lo preparino. E cosí, anche, rimane senza chiara risposta il problema circa i rapporti fra il sovrano e il suo secolo » (E. SESTAN, *Introduzione cit.*, p. XLVI).

[48] Il merito va, come è noto, per buona parte a Madame de Staël. Cfr. P. MOREAU, *Le Classicisme des Romantiques, op. cit.*, p. 8 sgg. Peraltro, Madame de Staël non ammetteva prima del secolo XVII un qualunque valore artistico alla letteratura. Cfr. *De la littérature*, 1800, parte I, cap. XIX.

[49] Vale la pena di notare che Chateaubriand il quale, nel *Génie du Christianisme*, sempre si riferisce al Seicento come al secolo in cui meglio si espresse la grandezza della spiritualità francese, per dimostrare l'identificazione di quella età con il suo re, cita per esteso la lettera di Voltaire a Milord Hervey (*Correspondance générale*, t. III, p. 53) in cui appunto questa concezione viene affermata non soltanto, ma anche tenacemente difesa. La testimonianza di Voltaire, importante non meno delle altre ricordate, serve a Chateaubriand per dimostrare la superiorità del secolo XVII sul XVIII; superiorità che cosí viene sintetizzata:

« ... le XVIII^e siècle diminue chaque jour dans la perspective, tandis que le XVII^e semble s'élever à mesure que nous nous en éloignons » (*Génie du Christianisme*, III, 4, 5 in *Oeuvres complètes*, Paris, Garnier, 1939, t. II, p. 352). Altre sicure affermazioni della stessa concezione, *op. cit.*, p. 347: « Dans un siècle de lumière on ne sauroit croire jusqu'à quel point les bonnes mœurs sont dépendantes du bon goût et le bon goût des bonnes mœurs »; *op. cit.*, p. 291: « Le siècle de Louis XIV est peut-être le seul qui ait bien connu ces convenances morales et qui ait toujours fait dans les arts ce qu'il falloit faire, rien de moins, rien de plus ».

[50] Cfr. P. KOLHER, *Notre Classicisme* in *Lettres de France, Périodes et problèmes*, Lausanne 1943, p. 53.

[51] Cfr. F. NERI, *La costruzione della storia letteraria francese*, *op. cit.*, pp. 306-315.

[52] Cfr. *Jahrbuch für roman. und englische Literatur*, IV (1862), pp. 364-368.

[53] J. CHAPELAIN, *De la lecture des vieux romans* in *Opuscules critiques*, *op. cit.*, p. 233: « En récompense vous y pouvez voir la peinture de l'esprit de ce vieux siècle; vous y pouvez voir jusqu'où sa barbarie s'avançait vers la raison; enfin, vous y pouvez voir quel progrès a fait la nation française depuis quatre ou cinq cents ans... ».

[54] N. BOILEAU, *Art poétique*, I, vv. 113-118. Tuttavia, non si dimentichi che questi versi ripetono una concezione storica comune, secondo quanto dimostrano tutti i testi, a questo proposito, citati da N. Edelman, *op. cit.*, pp. 15-18.

[55] VOLTAIRE, *Le siècle de Louis XIV*, *op. cit.*, t. I, p. 3: « Avant le siècle que j'appelle de Louis XIV et qui commence à peu près à l'établissement de l'Académie française, les Italiens appelaient tous les ultramontains du nom de Barbares; il faut avouer que les Français méritaient en quelque sorte cette injure. Leurs pères joignaient la galanterie romanesque des Maures à la grossièreté gothique. Ils n'avaient presque aucun des arts aimables, ce qui prouve que les arts utiles étaient négligés... ». Si veda come lo schema risuoni ancora in tutta la sua precisione in questo testo di Chateaubriand (*Génie du Christianisme*, II, I, 5, *op. cit.*, p. 158): « La France se trouvait à son tour à l'époque la plus favorable pour la poésie épique... La barbarie expiroit, l'aurore du siècle de Louis commençait à poindre. Malherbe était venu et ce héros à la fois barde et chevalier, pouvait conduire les Français au combat en chantant des hymnes à la victoire ».

[56] Non è difficile dimostrare l'origine di questa idea, cara anche al Villemain, in Chateaubriand. Cfr. *Génie du Christianisme*, *op. cit.*, p. 8: « On dut nécessairement arriver de là au mépris des écrivains du siècle de Louis XIV qui ne s'élevèrent toutefois à une si haute perfection que parce qu'ils furent religieux ».

[57] D. NISARD, *Histoire de la littérature française*, (1844), XV edizione, 1889, t. I, p. V: « Persuadé que les lettres doivent être un supplément de l'expérience personnelle... j'ai cherché, dans nos grands écrivains, moins l'habilité de l'artiste que l'autorité du juge des actions et des pensées... ».

[58] *Ibid.*, vol. II, p. 287: « Toutes les facultés, toutes les forces du génie et, si je puis parler ainsi, la matière d'un grand siècle littéraire, existaient en France avant Boileau; de même avant Louis XIV, dans la France victorieuse de l'Espagne et de la féodalité, il y avait la matière d'une grande nation. Mais comme il fallait un Louis XIV pour organiser cette nation et lui apprendre tout ce dont elle était capable, de même il fallait un Boileau pour diriger toutes ces facultés, discipliner ces forces et faire voir à la France une image éclatante de son génie dans les lettres ».

[59] *Ibid.*, vol. II, p. 347: « Les bons gouvernements suscitent les hommes de génie en foule, dans toutes les voies de l'esprit et ils impriment aux écrits les

plus divers ce caractère commun d'ordre et de grandeur dont il sont marqués. C'est ce qui s'est vu pendant l'époque glorieuse qu'on appelle le siècle de Louis XIV ».

[60] D. NISARD, *Histoire de la littérature française*, vol. II, p. 426.

[61] *Ibid.*, vol. II, p. 346: « De toutes les influences qui contribuèrent à perfectionner l'esprit français au dix-septième siècle, soit en agissant directement sur les hommes de génie soit en formant la nation pour laquelle ils travaillaient, la plus puissante et la plus générale fut l'influence du gouvernement et des qualités personnelles de Louis XIV ».

[62] Sull'influenza del critico classico valga, per tutte, questa chiara affermazione (*Causeries du lundi*, VI, p. 500): « Boileau est un des hommes qui m'ont le plus occupé depuis que je fais de la critique et avec qui j'ai le plus vécu en idée ». Si veda anche nel saggio su Saint-Amant come egli dipenda da Boileau (*Causeries du lundi*, XII, specialmente p. 182).

[63] CH.-A. SAINTE-BEUVE, *Tableau* cit., p. 111. Il verso di *Art poétique* (I, 130) che può apparire un elogio per Bertaut, messo cosí vicino alla condanna di Ronsard, non modifica per nulla lo schema classico costruito da Boileau. Per questo non oserei dire, come Valery Larbaud (*Domaine français*, Paris, 1941, p. III): « En ce qui concerne Bertaut, l'éloge de Boileau lui a valu un jugement sévère de Sainte-Beuve », poiché i due critici sono anche qui strettamente uniti in un'unica concezione storica.

[64] *Ibid.*, p. 112: « Vainement Malherbe essaya de s'interposer au nom du goût: lui présent et malgré ses efforts, les exemples de l'école en décadence, grâce à Bertaut surtout, se transmirent à cette pitoyable génération poétique, si raffinée et si niaise à la fois, que Sarrasin et Voiture ne ranimèrent qu'un instant et qui, après avoi embarrassé les pas du grand Corneille, est venue mourir sous les traits de Boileau ».

[65] *Ibid.*, p. 227 dove appunto Malherbe è giudicato colui « qui fonde la poésie française du grand siècle ».

[66] *Ibid.*, p. 164.

[67] Cfr. F. BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, t. I: *L'évolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours*, Paris, 1890, pp. 217-243; B. CROCE, *La critica letteraria come filosofia* in *Nuovi saggi di estetica*, Bari, 1948, pp. 208-209; PH. VAN TIEGHEM, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris, 1950, pp. 208-210.

[68] È stata giustamente osservata dal Van Tieghem la particolare attenzione del Sainte-Beuve per i minori (*op. cit.*, p. 210).

[69] CH.-A. SAINTE-BEUVE, *Tableau*, cit., p. 281.

[70] ID., *Causeries du lundi cit.*, VI, p. 173: « On sait maintenant et l'on sent, pour peu qu'on y prenne garde, en quoi le style de la première époque de Louis XIV diffère du style moyen du milieu du règne et en quoi ce règne finissant a déjà sa manière confinant au dix-huitième siècle... ».

[71] *Ibid.*, VI, p. 511. Qui si vedrà come l'unione del re e del critico (« Boileau, c'est-à-dire le bon sens du poète-critique, autorisé et doublé de celui d'un grand roi... ») abbia lo stesso valore storico affermato anche dal Nisard.

[72] *Ibid.*, X, p. 204.

[73] Per quanto ci riguarda si veda, come esempio, l'analisi critica della *Histoire universelle* del D'Aubigné (*Causeries du lundi*, X, p. 329).

[74] CH.-A. SAINTE-BEUVE, *Qu'est-ce qu'un classique* (1850) in *Causeries du lundi*, III, pp. 38-55.

[75] Già F. Neri aveva bene intuito questa costante critica. Cfr. *La costruzione della storia letteraria francese* cit., p. 319: « Persisteva nel Sainte-Beuve il

concetto di un tipo unico di bellezza che gli appariva diminuito, oscurato, nell'arte del Medio evo ». Ma qui direi che nella produzione artistica medioevale il critico romantico, fedele al concetto progressivo, vedeva un'arte imperfetta che non aveva ancora realizzato il suo modello ideale.

[76] CH.-A. SAINTE-BEUVE, *art. cit.*, p. 41.

[77] *Ibid.*, p. 45: « *Athalie* et le *Discours sur l'histoire universelle*, tels sont les chefs-d'œuvres les plus élevés que la théorie classique rigoureuse puisse offrir à ses amis comme à ses ennemis ».

[78] Un altro punto di contatto merita di essere sottolineato. La preoccupazione moralistica, vero concetto direttivo del Nisard, si trova espressa nel famoso detto del Sainte-Beuve: « L'étude littéraire me mène ainsi tout naturellement à l'étude morale ». Cfr. B. CROCE, *La critica letteraria come filosofia* cit., p. 209. Non certo questi contatti e, invece, molte differenze che lo separavano dal critico neoclassico sottolineò il Sainte-Beuve quando di proposito si occupò del Nisard. Cfr. *Portraits contemporains*, III, p. 328 sgg.; *Causeries du lundi* cit., XV, p. 207 sgg. Un piú meditato principio estetico impediva al De Sanctis di aderire alla comune interpretazione storica. Accennando alla cultura francese del Seicento, il critico napoletano osservava: « Lo spirito pubblico, sazio di conquiste e di gloria, si addormentò sotto l'ombra del gran re e tra le fallaci apparenze del secolo d'oro di cui erano ornamento letterati e scienziati ». Egli accennava pure all'articolo di E. DESPOIS, *Des influences royales en littérature* in « Revue des Deux Mondes », 15 giugno 1873, e non mancava di sottolineare « l'arbitrarietà di queste denominazioni ». (Cfr. *Saggi critici*, Milano, Lazzeri, 1923, III, p. 195).

[79] CH.-A. SAINTE-BEUVE, *art. cit.*, p. 49.

[80] Cfr. L. J. BONDY, *Le classicisme de F. Brunetière*, Baltimora 1930, pp. VII-168; E. HOCKINS, *Ferdinand Brunetière, The Evolution of a Critic*, Madison, 1936, p. 187 sgg.

[81] F. BRUNETIÈRE, *Qu'est-ce qu'un classique*, in *Histoire de la littérature française*, t. II, libro III, cap. I, pp. 355-362. Cfr. ID., *Sur le caractère essentiel de la littérature française* in « Études critiques », V^e^ série, Paris, 1888, pp. 251-276.

[82] F. BRUNETIÈRE, *Histoire de la littérature française classique*, Paris, 1912, t. II, p. 370: « Voilà comment Louis XIV a agi sur la littérature, comment il a concilié le naturalisme et le bon goût, comment il a, pour ainsi parler, rendu à son siècle ce que son siècle lui avait prêté, comment il en a lui-même, dans une large mesure, déterminé l'idéal et comment, enfin, il a mérité que ce siècle gardât son nom dans l'histoire ».

[83] F. BRUNETIÈRE, *op. cit.*, p. 371.

[84] Non si dimentichi, a questo proposito, quale contributo decisivo a questa tendenza abbia recato il Taine. Cfr. D. MORNET, *Histoire de la littérature française classique*, Paris, 1947, p. 373: « On sait que Taine a voulu faire servir certains d'entre aux à démontrer la doctrine qui fait d'une oeuvre de génie l'expression rigoureusement fidèle du milieu, du moment, de la race, d'une faculté dominante. Dans Racine, dans La Fontaine, dans La Bruyère et dans les autres on trouverait l'image exacte de leur temps et rien que cette image ou certains aspects de cette image ». A questo determinismo sociologico oppose subito validi argomenti il Sainte-Beuve (cfr. *Causeries du lundi* cit., XIII, p. 249 sgg.) ragionando non molto diversamente da G. Carducci (cfr. B. CROCE, in *La Critica*, 1939, p. 137). Ma, per tutto il problema, cfr. ancora B. CROCE, *La letteratura come espressione della società* in *Problemi di Estetica*, Bari 1949^4^, p. 56 sgg.

[85] B. CROCE, *Poesia germanica e poesia latina* in *Problemi di Estetica* cit., pp. 455-461.

[86] J. LEMAÎTRE, *Le Romantisme des Classiques* in *Les Contemporains*, vol. VIII, Paris, 1918, pp. 159-176. Si veda, pure, lo studio su Racine (Paris, Cal-

mann-Lévy, 1948), dove viene espresso un concetto che è un logico svolgimento della accettazione dello schema tradizionale. Quando il Lemaître dice (*op. cit.*, p. 323): « Racine exprime ce que nous appellerons le génie de notre race » ed aggiunge: « il y a une partie de Racine à jamais inaccessible aux étrangers », il critico porta l'identificazione del Seicento con la perfezione classica francese al suo estremo sviluppo nazionalistico. Sviluppo a cui la piú recente critica francese si sottrae a fatica. Cfr. P. VALÉRY, *Situation de Baudelaire* in *Variété II*, Paris, 1930, p. 130.

[87] A. FRANCE, *Jean Racine* in *Le génie latin*, Paris, 1913, p. 165: « Racine vécut au moment précis où le génie français atteignait sa plénitude, où la langue, entièrement formée, gardait encore toute sa jeunesse, à l'âge d'or ».

[88] Un panorama sintetico di questo movimento in H. PEYRE, *Qu'est-ce que le Classicisme*, Paris 1965², pp. 235-262. Una esatta valutazione storica in B. CROCE, *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari 1944³, p. 217: « E se ai giorni nostri codesta vieta romanticheria che sostanzializza e santifica la nazionalità e all'arte, al pensiero e a ogni altra cosa pone sommo requisito l'esser nazionale, risorge presso gli scrittori nazionalistici francesi sotto specie di antiromanticismo e di neoclassicismo, si ha in questo caso nuova prova della torbidezza spirituale e della confusione mentale di quei nazionalisti che, senza avvedersene, si stringono amorosamente al loro presunto avversario ».

[89] P. LASSERRE, *Le Romantisme français*, Paris, 1919²; vedi, pure, dello stesso autore, uno dei suoi primi scritti in questo senso: *Charles Maurras et la renaissance classique*, Paris, 1902. Cfr. H. CLOUARD, *Les disciplines: nécessité littéraire et sociale d'une renaissance classique*, Paris, 1913.

[90] A. THÉRIVE, *Classicisme et nationalisme littéraire* in « Revue critique des idées et des livres », marzo 1924, pp. 250-254.

[91] J. BOULENGER, *Le grand siècle*, Paris, 1911.

[92] J. BAINVILLE, *L'avenir de la civilisation* in *Heur et malheur des Français*, Paris, 1924.

[93] A. SUARÈS, *Le gran siècle* in *Essais*, Paris, 1914, pp. 211-226. Si noti, tuttavia, come il saggio su Retz in *Tableau de la littérature française*, Paris, 1939, pp. 41-55, dimostri una minore adesione ad una ammirazione assoluta.

[94] L. REYNAUD, *L'influence allemande en France au XVIII^e et au XIX^e siècle*, Paris, 1922, Cap. V: *L'influence allemande et le génie français*, pp. 295-310.

[95] E. BERTRAND, *Louis XIV*, Paris, 1923.

[96] Cfr. CH. MAURRAS, *Discours de réception à l'Académie française* in « Le Temps », 9 juin 1939: « Comme nous, il [Henri-Robert] voyait nos bons travailleurs médiévistes, parfois un peu trop disposés à sacrifier le XVI^e siècle ou le XVII^e à leur cher et beau et doux XIII^e, mais finissant par rencontrer d'autres bons travailleurs d'une piété égale à la leur qui réhabilitaient Louis XIV ou François I^er, substituant comme eux, aux ténèbres de convention une égale et pure lumière ». Uno dei primi richiami di Maurras al valore esclusivo dello schema classico risale ad *Anthinéa* (Paris, 1911). Ma si veda anche l'*Avenir de l'intelligence* (Paris, 1927, p. 271): « Lorsque nous parlons du grand siècle, nous ne pourrions plus ajouter comme Michelet autrefois: " c'est le dix-huitième " et, bien que nous néayons rejeté aucune vraie gloire, nous savons quelle est la plus belle. Le sentiment de nos destinées nous revient ». Rimane, tuttavia, curiosa l'ingratitudine del Maurras verso il Brunetière, del quale veniva misconosciuta tutta l'opera di difesa e diffusione dello schema classico. Cfr. *La décadence de M. F. Brunetière* in *L'Allée des Philosophes*, Paris, 1923, pp. 206-223; testo ricordato da H. Peyre, *op. cit.*, p. 237. Anche A. Gide accoglie, forse inavvertitamente, lo schema tradizionale quando afferma (« Nouvelle Revue Française » 1924, p. 40): « C'est dans son art classique que le génie de la France s'est le plus pleinement réalisé ».

CAPITOLO SECONDO

LA STORIA LETTERARIA FRANCESE E LA DISSOLUZIONE DELLO SCHEMA STORIOGRAFICO CLASSICO

1. - Dopo quanto sono venuto analizzando, non è difficile precisare il momento in cui « *la noble et forte harmonie du grand siècle* », ammirata dal Sainte-Beuve, incominciò ad apparire un'ipotetica costruzione rinvigorita dall'illusione romantica. Ormai, non vi è piú alcun dubbio che quel momento coincide con la generale reazione del positivismo erudito alla storiografia del primo Ottocento. In quegli anni lo schema astratto di cui ho indicato per sommi capi la curiosa storia fu messo in discussione nella generale eliminazione di leggende, di falsità, di deliberate menzogne, condannate in nome del piú assoluto rigore scientifico.[1] Il proposito di sostituire ad una apparente problematicità l'oggettiva realtà dei fatti, ebbe il merito di riproporre lo studio di concreti problemi storici, costringendo a piú estese ricerche, a nuovi e piú meditati giudizi. Il grande secolo si rivelò ricco, non soltanto di motivi e di tendenze, ma anche di opposti climi culturali, capaci di attrarre sempre piú la curiosa attenzione degli storici. Allora finalmente fu avvertita la necessità di costruire uno schema storiografico che meglio rispondesse alle nuove esigenze critiche e ci si richiamò ad una corrente culturale che, fino a quel tempo poco ascoltata, si doveva rivelare, in seguito, la base sicura su cui fondare la nuova interpretazione che veniva prendendo coscienza di sé nel progredire stesso delle ricerche.

Chi ponga mente alle numerose testimonianze con le quali, già nei primi decenni del secolo XVII, gli autori di differente forma-

zione giudicano il quotidiano cammino della vita sociale e con essa della cultura, facilmente potrà ascoltare non pochi esempi di quali e quante disarmonie concorressero a formare quel secolo supposto unico nella sua equilibrata armonia. In verità, rigettato ogni preconcetto, come giudicare altrimenti? Ben si comprende, quindi, quale ricca messe si offrisse al Gaiffe quando volle presentare « *l'envers du grand siècle* ».[2] Tuttavia, non per nulla semplice fu capovolgere la concezione che giudicava quelle testimonianze, pur palesi e decisive, insufficienti a coprire di ombre e di contrasti i decenni creduti completamente inondati di luce.

Le prime testimonianze sono offerte dagli stessi glorificatori del secolo d'oro. Non mette conto sottolineare oltre misura che quegli stessi poeti, riconoscenti al Mecenate per ogni sussidio, rispondevano, ad ogni rifiuto, con i lamenti piú tristi.[3] Il secolo d'oro improvvisamente diventava il secolo piú barbaro di ogni storia. Piú di peso mi sembra il giudizio di Pascal quando, sottolineando le esagerate preziosità barocche del suo tempo, deride quanti suoi contemporanei inneggiano al secolo d'oro.[4] Ma si osservi, pure, in quali limiti volontariamente venga ristretta l'esaltazione di Boileau, sempre negativo contro ogni tendenza, preziosa o grottesca, che non sia all'altezza del modello classico da lui proposto.[5]

Infine, contro ogni identificazione del monarca con il suo secolo chi maggiormente si oppose di alcuni memorialisti, suoi avversari politici? Penso ai *Mémoires* di La Fare;[6] ma meglio possono essere indicate, perché in questo senso piú decisive, le severe opere degli Ugonotti, perseguitati ma non zittiti. Ormai rifugiati all'estero, essi furono tra i primi a gettare contrastanti ombre sul sole del secolo glorioso. Ricorderò Michel Levassor[7] e Isaac de Larrey.[8] Ma si aggiungano quante influenze di questi scritti o di altri simili ricorrono nelle opere di Bayle[9] e, poi, dei primi Enciclopedisti sempre curiosi di fatti, di rivelazioni, di pettegolezzi. Ad essi anche Voltaire non rifiutò la sua attenzione, ben presto allontanata dall'intento polemico di esaltare ogni merito e tutte le debolezze. « Il exposait » – scrive Paul Hazard a questo proposito – « toutes les raisons qu'il avait de détester Louis XIV et, quand il avait fini, il avouait que la statue de Louis XIV restait sur son piédestal entourée d'une foule d'autres statues, celles des génies ».[10] Osservazione esatta, ma non al punto da farci dimenticare come nel

progredire dell'Illuminismo i motivi di denigrazione contro l'ideale grandezza del monarca e del suo tempo si facessero sempre piú numerosi, mentre la curiosità e, piú ancora, una particolare aderenza spirituale incominciava a trarre dall'ombra tutte le correnti, indipendenti se non ribelli, riabilitando tra l'altro quella mentalità libertina che, proprio allora, incominciava ad apparire come una forza positiva del Seicento. Nei modi piú diversi, e per ogni occasione, la libertà dei costumi è opposta alla rigida osservanza della morale; contro i Gesuiti sono esaltati i Giansenisti e, oltre gli uni e gli altri, vengono lodati tutti i liberi pensatori, mentre la curiosità generale si volge ai primi decenni del secolo per quanto essi dimostrano d'incertezza nelle direzioni e di vivacità nelle aspirazioni.

* * *

2. - Tale tendenza storica non muta all'inizio dell'Ottocento. Anche in questo caso, tra Illuminismo e Romanticismo, non saprei indicare un'opposizione. All'ombra del dominio in apparenza incontrastato del grande schema classico, le ricerche erudite, le scoperte di particolari intimi, rivelatori ma gustati quasi di nascosto; la pubblicazione di opere scandalistiche che tanta compiacenza suscitavano nello stesso Sainte-Beuve;[11] questi ed altri mezzi capaci di svelare nella sua essenza il secolo XVII, contribuirono a preparare la formazione del nuovo schema storiografico secentesco. Si aggiunga quel gusto, tipico della cultura romantica, di rinnovare molti periodi trascurati della storia patria nel desiderio di annettervi sempre nuove e mai conosciute originalità.[12]

Si trova qui, alla sua origine, l'interesse tutto speciale per quanto d'irregolare, di squilibrato, di disordinato vi fu nel secolo presentato ufficialmente come quello dell'assoluta armonica compostezza. Di questa compostezza parve, talvolta, dubitare Chateaubriand, portato già a distinguere nel Seicento periodi e momenti diversi.[13] Ma, forse, in lui non tanto fu guida sicura l'acutezza storica, e meno che mai la documentazione erudita, quanto il distacco spontaneo di chi si sentiva non partecipe di un ammirato trionfo. Certo, ben piú chiaramente dell'illustre visconte, seppe distinguere dall'epoca di Luigi XIV la precedente Théophile Gautier quando, collezionando i suoi *Grotesques*, indicò in Théophile de Viau e in Cyrano de Bergerac i rappresentanti tipici del gusto di un'epoca e,

per esso, di una ben diffusa concezione della vita.[14] Con l'arricchirsi delle ricerche e con i risultati da esse offerti, anche il romanzo storico fu attratto da quanto di avventuroso offrivano le vicende del periodo della Fronda e di Richelieu. E, fra tanti romanzi di cappa e spada, diventarono ben presto celebri precisamente quelli di A. Dumas, che offriva alla conoscenza di un vasto pubblico proprio l'aspetto piú attraente di un periodo sicuro nella direzione politica quanto confuso per gli intrighi della vita quotidiana.[15]

In quei decenni centrali dell'Ottocento in cui la critica neoclassica arricchí, come s'è visto, di nuovi argomenti storici e di un nostalgico rimpianto lo schema tradizionale, proprio allora questo incominciò ad essere scosso nelle sue fondamenta. Durante l'anno 1846, E. Renan annotava nei suoi *Cahiers de jeunesse*: « Ce sera, je crois, une époque qui marquera dans l'histoire littéraire que celle où les écrivains du siècle de Louis XIV ont été définitivement reconnus comme classiques et comme tels panthéonisés parmi nous ».[16] Al giovane studioso, attento ascoltatore in Sorbona del Nisard, non sfuggiva l'importanza storica della teoria critica che gli veniva insegnata. Ma, comunque, in quell'esaltazione appassionata dell'ideale classico e della sua storica realizzazione, l'acuto giovane avvertiva un risultato curioso per quanto di difettoso vi era nel principio estetico e nella documentazione erudita della critica romantica.

Questa critica segnava molti dei suoi limiti proprio nell'ultima inadeguata glorificazione dei classici. Limiti teorici perché, secondo quanto acutamente intuiva il Renan, l'arte nella sua perfezione è inimitabile.[17] Limiti storici perché, all'esame dei fatti, il secolo d'oro non era stato cosí prodigiosamente ricco di talenti né il suo gusto artistico tanto diffuso come si veniva sostenendo.[18] Aggiungerò che dal giovane studioso con non minore disinvoltura veniva negata l'influenza artistica di Luigi XIV;[19] mentre, peraltro, egli indicava sicuri argomenti per giustificare l'origine di questo e di tutti gli errori critici che avevano portato alla diffusione dello schema classico.[20] Per il nostro problema piú perspicace del Sainte-Beuve, Renan, intuendo a fondo il difetto della reazione neoclassica alla prima poesia romantica, comprese meglio l'errore di prospettiva storica che ne derivava nella costruzione della storia letteraria e questo forse perché di temperamento piú spregiudicato verso la tra-

dizione, certo perché piú aperto ad alcune indicazioni storiche di Victor Cousin.

Sarebbe, infatti, errato credere che proprio il Cousin, nella sua ammirazione per il Seicento, non abbia saputo distinguere i contrasti e le opposizioni. Fra quante intelligenti osservazioni egli trasse dalla meditata lettura dei classici francesi, non la meno importante mi pare quella che propone una netta distinzione tra il periodo di Luigi XIII e quello di Luigi XIV. « Il y a, en effet, deux parties bien distinctes dans le XVII[e] siècle » – scrive precisamente il nostro critico – « celle de Richelieu, de Descartes, de Corneille et de Pascal et celle qui est plus particulièrement l'oeuvre de la cour de Louis XIV et dont Racine est l'espression la plus accomplie ».[21] La distinzione è giudicata dal Cousin come una differenza profonda che egli, rivolgendosi proprio contro Perrault, vorrebbe per sempre tenuta bene in evidenza contro chi esalta l'unità del Seicento.[22] Quasi per reazione, egli ammira Corneille piú di Racine[23] e, cosí giudicando, non poco contribuisce ad avviare in modo decisivo quel movimento critico che, aiutato dalla tendenza erudita di cui s'è detto, porterà al capovolgimento definitivo dello schema classico. Questo avviamento si attua, in un primo tempo, piú per l'aderenza ad un gusto nuovo che per un cosciente approfondimento di princípi estetici.

Di tale avvertito mutamento un esempio significativo è offerto dal lavoro su *Corneille et son temps* del Guizot e proprio dalle notevoli differenze tra la prima stesura (1813) e la seconda (1852).[24] Nella prima stesura l'ammirazione dell'autore per il grande tragico è affermata senza esitazioni. Ma, se l'arte del Corneille non è dichiaratamente opposta a quella del Racine, ciò avviene in omaggio alla totale ammirazione per il secolo d'oro che, proprio in quei primi anni dell'Ottocento, il gruppo influente dei critici del « Journals des Débats » stava sempre piú diffondendo.[25] Nel 1852, pur restando qualche traccia ancora dello schema classico tradizionale, la nuova stesura è piú libera e riflette il clima culturale tipico della seconda metà del secolo, in cui appunto incomincia il tramonto del sole del grande Luigi.

Si è già visto in qual modo intelligente ne avvertisse la differenza anche il giovane Renan. Ma il disagio per la ristrettezza del giudizio sul Seicento diffuso dalla critica romantica è facile avvertire in molti altri autori di quei decenni. Si può dire che tutta una

vasta corrente critica partecipò allora ad una totale revisione dello schema classico. Non soltanto il Montégut negò il titolo di grande al secolo XVII,[26] ma anche il Taine[27] e, con essi, Michelet, Amiel, Louis Ménard, Leconte de Lisle; tanto che è possibile consentire con quanto giustamente osservò H. Peyre scrivendo che « jamais peut-être, au cours de notre histoire intellectuelle des deux cents dernières années n'a-t-on vu autant d'esprits de premier ordre répudier l'héritage sacro-saint du Classicisme français ».[28]

* * *

3. - In verità, non erano soltanto motivi politici a suggerire per il Classicismo secentesco parziali o assolute valutazioni negative. Non fu, certo, sufficiente né un giustificato vento di fronda contro la corrente monarchico-cattolica, né il desiderio di sottovalutare l'opera della classe aristocratica a favore della borghesia e del popolo. Ben piú decisivi di ogni pregiudizio politico, anche se fondamentali nella formazione di quegli eminenti studiosi, si presentavano i risultati di ricerche intraprese in omaggio a quell'amore per il Seicento diffuso dal Neoclassicismo.

Proprio quando una meritevole impresa editoriale offriva agli studiosi, in edizioni filologicamente curate nel testo e nel commento, le opere della Sévigné (1862), di La Bruyère (1865) e di Racine (1865); poi, di La Fontaine (1883) e di Molière (1893), proprio allora un interesse nuovo si manifestava gradatamente tanto per i secentisti minori come per i momenti periferici del grande secolo. Senza dubbio, la necessità avvertita da piú parti di presentare prove irrefutabili per dichiarare del tutto superato lo schema classico, spingeva la filologia a produrre tutti i testi ritenuti necessari.[29] In quegli anni il benemerito Ch. L. Livet, mentre si dedicava allo studio del preziosismo (1859),[30] ristampava pure le opere di Saint-Amant (1855) e, poi, quelle di Chapelain e di Boisrobert. Per parte sua, L. Paris sottraeva dall'oblio Maucroix (1854)[31] e Saint-Pavin (1861); mentre V. Fournel, se altro mai sollecito per tanti autori trascurati, pubblicava Scarron (1858) e le commedie rare e curiose, utili per la storia del teatro secentesco (1863-1875).[32] Si aggiungano le ristampe di Voiture (1855), di Sénecé (1855), quella importante di Théophile de Viau (1856), per altro già individuato da Philarète Chasles; quindi, le edizioni delle opere di Saint-Evremond (1865),

dei madrigali di La Sablière (1879), dell'opera satirica di Cotin (1883); poi, le corrispondenze di G. Patin (1846), di Bussy-Rabutin (1858) e di Ninon de Lenclos (1886); infine, le memorie di Héret (1853), ancora di Bussy-Rabutin (1857), di J. Rou (1856), del Legende (1865), del marchese de Sourches (1882) e si vedrà anche da questo elenco, certo incompleto, quali nuove possibilità di valutazione venissero offerte alla critica con la presentazione di opere da quasi due secoli completamente trascurate.

Non si può dire che una cosí ricca raccolta di testi non sia stata presto sfruttata. Ancora oggi l'opera di Ferdinand Brunot su Malherbe (1891) rimane la testimonianza piú insigne di quel rinnovamento di giudizi sulla letteratura minore del Seicento. Ma, non per questo, è lecito trascurare lo studio sullo stesso autore di G. Allais (1892) né quello di O. Uzanne su Benserade (1875) e di L. Arnould su Racan (1896). Invero, tutti questi studi e quanti altri di minore valore si vennero pubblicando in quegli anni sono accomunati dalla generale certezza di aver raggiunto, con una lenta maturazione critica, la possibilità di rigettare il tradizionale giudizio complessivo sul Seicento. Essi offriranno le prove piú diverse per la nuova dimostrazione che giustificherà quel capovolgimento dello schema tradizionale ormai maturo nella coscienza degli storici e che, senza dubbio, veniva preparando, ad esempio, il Brunot quando, per dimostrare l'opera anticipatrice di Malherbe, non poco toglieva al Boileau della sua gloria assoluta.[33]

Sensibile a questi risultati, il Faguet sintetizzava in modo per sempre definitivo la grande differenza tra due momenti nettamente distinti del secolo classico.[34] Nei suoi studi critici lo studioso si sforzava di precisare meglio le opposte caratteristiche e perdendosi, spinto dalla novità, nell'ammirazione dei minori, riabilitandoli, li sentiva nuovamente vicini alla sensibilità romantica, tanto che in questo senso si spingeva a definire quei negatori di ogni regola sia nella vita letteraria come in quella morale.[35]

Senza dubbio, proprio quei « romantici » turbavano piú profondamente la costruzione dell'equilibrato schema classico.[36] Tuttavia, la loro presenza tanto si faceva sempre piú attiva ed indispensabile nel nuovo quadro storico che, persino il difensore piú accanito della concezione tradizionale, il Brunetière, doveva scrivere per essi un

capitolo della sua *Histoire* che confessa l'imbarazzo del critico e tutta la debolezza del suo schema inadeguato.[37]

Qualche anno dopo, il Lanson, seguendo forse involontariamente il Brunetière, nasconderà nel suo manuale molti di quegli autori riuniti alla rinfusa senza alcun criterio critico, sotto un'insegna altrettanto significativa.[38] Ma nel Lanson una piú maturata riflessione storica sarà ben altrimenti ricca di risultati.[39] Poiché, se nel Brunetière quel capitolo rappresentava soltanto la soluzione affrettata di un problema ancora insoluto, nel Lanson esso era semplicemente un punto interrogativo segnato su di un periodo non studiato a sufficienza e, quindi, non chiaramente valorizzato in tutta la sua importanza.

Come il Lanson fosse cosciente della pericolosa debolezza della sua sistemazione storica lo provano gli studi da lui intrapresi e sollecitati. Nel progresso recente della valutazione critica del Seicento, lo studioso, a buon diritto, appare come colui che iniziò un nuovo periodo di riflessione critica guidata da sempre piú vaste ricerche. A questo proposito basterà appena ricordare i lavori del Gillot, del Magendie, del Bray, del Carrington Lancaster, del Gros e di altri meno noti, ma non meno perspicaci studiosi. Piú che mai i loro risultati sono presenti, nella loro incontestabile utilità, nelle due sintesi che, grazie a queste ricerche, poterono essere scritte tanto dal Bremond (1916-1936) come dal Mornet (1947).

Doveva, infatti, toccare a questi due insigni storici il merito di rigettare, con una serie sicura di testimonianze, lo schema tradizionale per dimostrare come il Seicento non fosse tutta l'età classica, come questa non si identificasse con il regno di Luigi XVI, come le grandi opere artistiche di quell'età sfuggissero al concetto di Classicismo di cui dovrebbero essere l'espressione piú alta; finalmente, come non tutto potesse essere coperto da una luminosa realtà artistica quanto venne prodotto in quei decenni fortunati.

In modo particolare, per quanto riguarda il nostro argomento, furono capitali alcune affermazioni, ampiamente dimostrate, del Bremond. Fin dalla prefazione del primo volume della sua *Histoire du sentiment religieux*, l'illustre storico si disse certo di poter chiaramente provare, in primo luogo, che molta parte del Seicento era completamente indipendente dall'influenza della corte di Luigi XIV;[40] in secondo luogo, che quanti autori popolarono la prima metà

del secolo, ben lungi dall'essere dei ritardatari o degli sviati, furono degli anticipatori e degli innovatori;[41] infine, che proprio per questo ultimo motivo la parte piú originale del secolo d'oro non fu la seconda, ma la prima.[42] Come non vedere in queste affermazioni, non diversamente da quelle sostenute dal Mornet,[43] un capovolgimento dell'interpretazione storica che ancora in quel preciso momento era mitizzata da non pochi ammiratori dell'epoca classica?[44] Ma, soprattutto, come non comprendere che, isolando in una loro propria originalità i primi decenni del secolo XVII, s'imponeva la necessità sia di segnare il progresso della storia culturale di quel periodo come di caratterizzare le piú varie opere che testimoniavano il talento di tanti autori trascurati? In una parola, distrutto uno schema, ci si accorgeva che restava da scrivere la storia letteraria di un periodo che due luminose grandezze – il Rinascimento e il Classicismo – avevano completamente oscurato.

Dopo quanto ho detto fin qui, dovrebbe apparire evidente per quali motivi, in questo momento preciso dell'evoluzione della critica, sia stata possibile quella vasta opera, non di scoperta ma di lettura comprensiva alla quale accennavo all'inizio di questa analisi storica e critica. Tuttavia, si comprenderà anche meglio come da questa lettura sia nata l'identificazione di un periodo barocco nella cultura francese, soltanto quando avrò illustrato per quali vie gli studiosi d'oltralpe abbiano assimilato alcune moderne tendenze della storiografia europea.

NOTE AL CAPITOLO SECONDO

[1] Cfr. B. CROCE, *La storiografia del positivismo* in *Teoria e storia della storiografia*, Bari, 1927, pp. 265-282.

[2] F. GAIFFE, *L'Envers du Grand Siècle*, Paris, 1924. Cfr. H. PEYRE, *op. cit.*, p. 37.

[3] Un esempio significativo, fra tutti, è quello offerto da Malherbe. In *Les larmes de Sainct-Pierre* (1587), ai vv. 13-15, vi è l'elogio di Enrico III: « Henry, de qui les yeux et l'image sacrée / Font un visage d'or à ceste age ferrée / Ne refuse à mes vœux un favorable appuy... ». Una ventina di anni dopo, nella *Prière pour le roi allant en Limozin* (1605), il poeta cosí giudica quell'età dorata: « Nous ne reverrons plus ces facheuses années / Qui pour les plus heureux n'ont produit que des pleurs ». Qualche mese dopo, nella poesia *Sur l'attentat commis en la personne de Henry le grand* (1606), non teme di esprimere questo lamento (vv. 13-14): « O que du siècle de nos pères / Le nostre s'est faict different! ». Cfr. *Les poésies* de M. de Malherbe, ediz. J. Lavaud, Paris, 1936, pp. 9, 30, 43.

[4] B. PASCAL, *Beauté poétique* in *Pensées*, 38 (129) in *Œuvres*, ediz. J. Chevalier, Paris, 1936, p. 832: « On ne sait ce que c'est que ce modèle naturel qu'il faut imiter et, à faute de cette connaissance, on a inventé de certains termes bizarres: "siècle d'or, merveille de nos jours, fatal", etc.; et on appelle ce jargon beauté poétique ». Z. Tourneur, che in un pregevole saggio ha studiato con molto acume questa *Pensée*, nello sforzo di individuarne le fonti, ha trascurato di segnalare come la ripresa della formula « *siècle d'or* » avesse nel Seicento un suo particolare significato storico. Cfr. Z. TOURNEUR, « *Beauté poétique* »: *Histoire critique d'une Pensée de Pascal et de ses annexes*, Melun, 1933, pp. 115-129.

[5] Cfr. G. LANSON, *Boileau*, cit., *pp.* 88-98; E. B. O. BORGERHOFF, *The Freedom of French Classicism*, Princeton, 1950, pp. 200-212.

[6] Cfr. CH. A. SAINTE-BEUVE, *Causeries du lundi*, t. I, p. 469; t. X, p. 395.

[7] M. LE VASSOR, *Histoire du règne de Louis XIII*, Amsterdam, 1700-1711.

[8] J. DE LARREY, *Histoire de France sous le règne de Louis XIV*, Rotterdam, 1718; cfr. *Louis XIV. Extraits des Mémoires du temps* raccolti da J. B. Ebeling (2 voll., Paris, 1936) fra cui da notare le ben note pagine di Saint-Simon (vol. II, pp. 191-211). D. MORNET, *Les origines intellectuelles de la Révolution française*, Paris, 1933, pp. 17-19; E. SESTAN, *Introduzione*, *op. cit.*, p. XL; A. ADAM, *Histoire de la littérature française au XVII^e siècle*, Paris, 1953, t. III. Qui nuove precise osservazioni sono esposte per sottolineare l'importanza di questa opposizione alla creduta grandezza di un secolo di cui già i contemporanei notavano le deficienze. Come queste opposizioni sul piano culturale riflettessero tendenze politiche e sociali ben precise è stato lungamente dimostrato da L. ROTHKRUG, *Opposition to Louis XVI. The Political and Social Origins of the French Enlightenment*, Princeton, New Jersey, 1965.

[9] P. BAYLE, *Dictionnaire historique et critique*, edizione Amsterdam, 1730, vol. I, p. 66, ad vocem *Aconce*, nota D, dove l'autore dimostra di avere chiara la coscienza della differenza tra il Rinascimento e il Seicento, anche se a quest'ul-

timo non nega la superiorità caratteristica dei moderni: « Je crois que le XVI^e siècle a produit un plus grand nombre de savants hommes, que le XVII^e; et, néanmoins, il s'en faut beaucoup que le premier de ces deux siècles ait eu autant de lumières, que l'autre. Pendant que le règne de la critique et de la philologie a duré, on a vu par toute l'Europe plusieurs prodiges d'éruditions. L'étude de la nouvelle Philosophie, et celle des langues vivantes, ayant introduit un autre goût, on a cessé de voir cette vaste et cette profonde littérature; mais en récompense, il s'est répandu dans la République des Lettres un certain esprit plus fin et accompagné d'un discernement plus exquis; les gens sont aujourd'hui moins savants et plus habiles ».

[10] P. HAZARD, *La pensée européenne au XVIII^e siècle de Montesquieu à Lessing*, Paris, 1946, t. I, p. 293.

[11] Si pensi alla fortuna delle *Historiettes* di Tallemant de Réaux che negli anni del Romanticismo ebbero tre edizioni (1834-35: Monmerqué-Châteaugiron e Taschereau; 1840: Delloye; 1854-61: Monmerqué et P. Paris). Cfr. E. MAGNE, *La fin troublée de Tallemant de Réaux*, Paris, 1922, pp. 383-386. Questo successo, unitamente a quello di Bussy-Rabutin, faceva dire a Sainte-Beuve (*Causeries du lundi*, XIII, p. 172) che nel 1857 « le dix-septième siècle est à la mode plus que jamais ».

[12] Cfr. R. JASINSKI, *Les années romantiques de Th. Gautier*, Paris, 1929, p. 220: « Or les fervents des réhabilitations ou, suivant la formule du *Constitutionnel*, les résurrectionnistes de l'École, étaient bientôt venus aux poètes du temps de Louis XIII et de la Fronde et, en général, à tous les auteurs secondaires du XVII^e siècle ».

[13] Cfr. CHATEAUBRIAND, *Voyage à Clermont*: « Le siècle des arts en France est celui de François I^er en descendant jusqu'à Louis XIII, nullement celui de Louis XIV ». Lo stesso concetto è ripetuto al cap. XXXII della *Histoire de France*. Cfr., per questi testi, P. MOREAU, *Le Classicisme des Romantiques*, cit., p. 92.

[14] Cfr. TH. MAULNIER, *Langages*, Lausanne, 1964, p. 27: « Au début du XIX^e siècle les poètes de l'école inexactement appelée romantique essayèrent d'attirer l'attention sur les Précieux et les Baroques. Mais il s'agissait alors beaucoup moins d'un effort pour rendre justice à des écrivains oubliés ou méprisés que d'une entreprise de justification personnelle et de polémique ». Già nel 1831 Ch. Nodier aveva pubblicato un lungo articolo su Cyrano, ampliato poi in un altro articolo del « Bulletin du Bibliophile » (1838). Nel « Mercure » del 1832 aveva attentamente studiato i burleschi.

[15] Cfr. P. MOREAU, *Le Romantisme*, Paris, 1932, pp. 406-408.

[16] E. RENAN, *Nouveaux cahiers de jeunesse*, Paris, 1907, p. 297.

[17] *Ibid.*, p. 151: « Quand même il serait vrai que notre poésie et notre littérature seraient en pleine décadence, dans le genre de la décadence latine par exemple, les classiques-critiques-aigres-méprisants-acariâtres, Le Clerc, Nisard auraient encore tort et même dans cette hypothèse la postérité les tancerait de leur humeur revêche et serait plus favorable aux producteurs. Car, enfin, le classique est désormais devenu métaphysiquement impossible; car ce serait imitation; or rien de plus insipide, rien de moins classique que le classique imité ».

[18] *Ibid.*, p. 71: « Quand on voit les misères qui la remplissaient [l'Accademia di Francia] du temps de Louis XIV, par exemple, on est tout surpris qu'un siècle qu'on présente comme si prodigieusement riche n'ait pas fourni le contingent de quarante hommes au moins distingués ».

[19] *Ibid.*, p. 268: « Combien Auguste eut peu d'influence sur le goût du peuple... Le *princeps* a son goût; nous le nôtre. Le même, avec modification, sous Louis XIV, pour le peuple qui n'avait de goût presque pour rien, si ce n'est encore pour ses vieilles traditions ».

[20] *Ibid.*, p. 199: « Je m'explique ainsi la singulière et sincère admiration et affection dont se trouva pris tout le siècle de Louis XIV pour ce prince. Lisez, par exemple, la correspondance de Racine et de Boileau. C'est un intérêt réel, sincère, comme d'ami et ami et cela empreint d'une teinte de devoir et de tout cela résulte pour nous quelque chose de singulièrement niais... Par suite de circonstances historiques, il était arrivé que chacun avait attaché sa gloire à parteciper plus ou moins à la faveur de cet homme, dès lors il fut de l'intérêt de chacun de l'exalter; c'était s'exalter soi-même, à peu près comme les domestiques des grands ». Cfr. altri testi indicati da H. PEYRE, *op. cit.*, p. 233.

[21] V. COUSIN, *Fragments littéraires* in *Œuvres*, Bruxelles, 1841, t. IV, p. 73.

[22] ID., *Jacqueline Pascal*, in *op. cit.*, p. 215: « Charles Perrault a fait un livre sur les hommes illustres de son temps où des portraits de la main de Lubin et d'Edelinck, de courtes et exactes notices, mettent en lumière les personnages célèbres de cette grande époque. Si j'étais plus jeune ou si j'avais plus de loisir... je trouverais un plaisir inexprimable à composer un recueil pour servir de pendant à celui de Perrault et que j'intitulerais à mon tour *Les femmes illustres du dix-septième siècle*. On y verrait, bien mieux que dans Perrault, la différence profonde qui sépare le siècle de Richelieu de celui de Louis XIV ».

[23] Cfr. SAINTE-BEUVE, *Causeries du lundi*, X, pp. 204-205.

[24] F. GUIZOT, *Corneille et son temps*, Paris, 1852, *Préface*: « J'y ai beaucoup changé. J'étais tenté d'y changer bien davantage ». Cfr. CH. A. SAINTE-BEUVE, *Causeries du lundi*, VI, p. 155.

[25] È noto che, secondo quanto ricorda precisamente il Guizot (*op. cit.*, p. V), i principali scrittori del « Journal des Débats » e cioè Geoffroy, Féletz, Dussault, Fiévée e Hoffman « se groupèrent autour d'une pensée: de restauration littéraire du dix-septième siècle ».

[26] E. MONTEGUT, *Types littéraires et fantaisies esthétiques*, Paris 1882, pp. 99-100. Queste pagine furono già messe in evidenza da H. PEYRE, *op. cit.*, p. 97.

[27] H. TAINE, *Nouveaux Essais de critique et d'histoire*, Paris, s.d., pp. 171-223

[28] H. PEYRE, *op. cit.*, p. 232.

[29] V. LARBAUD, *Domaine français* cit., p. 62: « Le XIX[e] siècle. La mort du Classicisme décadent. La révolte contre le goût français, c'est-à-dire contre Boileau. On réhabilite celles de ses victimes qui peuvent l'être: Théophile et a sa suite Saint-Amant, Tristan l'Hermite... ».

[30] CH. L. LIVET, *Précieux et précieuses. Caractères et mœurs littéraires du XVII[e] siècle*, Paris, 1859. A p. XXXIII l'autore afferma di voler spiegare « le secret de la gloire littéraire du siècle de Louis XIV ».

[31] F. MAUCROIX, *Œuvres diverses*, pubblicate da L. Paris, Reims, 1954. A. p. VI si sottolinea l'importanza della nuova edizione delle *Historiettes* di Tallemant de Réaux, grazie alla quale diventava piú facile notare come la tradizionale interpretazione del secolo XVII non corrispondesse per nulla alla realtà.

[32] V. FOURNEL, *Petites comédies rares et curieuses du XVII[e] siècle*, Paris, 1863-75. Si veda, pure, *La littérature indépendante et les écrivains oubliés*, 1862. *Contemporains et successeurs de Racine*, 1894.

[33] F. BRUNOT, *La doctrine de Malherbe d'après son commentaire sur Desportes*, Paris, 1891; cfr. specialmente il libro III, *Le succès de Malherbe*, pp. 523-587. ID., *Histoire de la langue française*, t. IV: *La langue classique*, prima parte, Paris, 1925, p. VI: « Quoique la mode en soit passée, j'aurais volontiers intitulé ce livre: le siècle de Louis XIV si le rôle du roi avait justifié cet hommage. Mais sa grande figure paraîtra à peine dans les pages qui suivent... Les inclinations du siècle étaient déterminées avant son avènement et déjà très fortement marquées ».

[34] E. FAGUET, *Conclusion sur le XVII[e] siècle* in *Histoire de la littérature française*, quinta parte: *Le XVII[e] siècle*, Paris, 1900, p. 179: « L'évolution de ce

siècle fameux est assez particulière... A cet égard le XVII^e siècle présente comme un intérêt drammatique. Il est une sorte de lutte entre l'esprit français proprement dit et l'esprit italien, un peu aussi l'esprit espagnol d'où l'on voit presque tout à coup l'esprit français se dégager et prendre conscience et maîtrise de soi avec une incomparable vigueur ».

[35] *Id., op. cit.*, p. 1: « Le mouvement poétique fut très vif et même passionné pendant tout le XVII^e siècle, mais particulièrement dans la première moitié de cette période »; p. 2: « La littérature de 1600 à 1630 fut une littérature romantique et particulièrement la poésie fut une poésie romantique où dominaient l'imagination, le caprice et la fantaisie, parfois desordonnée... ».

[36] Il Faguet, conscio di questa rottura dello schema tradizionale, cercava di disegnare un nuovo quadro che fosse il piú vasto possibile. Cfr. *op. cit.*, pp. 28-29: « Toute cette période de 1600 à 1630 est, comme on le voit, irrégulière par excellence. Des classiques si réguliers qu'ils seront les modèles de l'école de 1660, Malherbe, Colomby; des demi-classiques comme Racan; des romantiques qui sont classiques de temps en temps, comme Théophile; des romantiques glissant dans le burlesque, comme Saint-Amant; des fantaisistes faisant prévoir Diderot, comme Cyrano de Bergerac ». Questo nuovo quadro il Faguet cercherà di precisare ancora meglio nella sua *Histoire de la poésie française de la Renaissance au Romantisme* (vol. I: *Au temps de Malherbe*, Paris, s.d.) dove quella che è definita « une période de transition », viene studiata nei suoi autori per dimostrare come in essa « s'élabore lentement... l'esprit classique ». Così Bertaut (pp. 152-219) è considerato il padre dei preziosi, Maynard (pp. 317-415) è un prezioso con forti tendenze classiche, Théophile (vol. II: *De Malherbe à Boileau*, pp. 128-199) è un precursore del Romanticismo; Cyrano (pp. 200-271) un uomo del Settecento, Saint-Amant (p. 399) l'ultimo dei grotteschi. La distinzione tra le due parti del secolo viene dal Faguet nuovamente precisata nei suoi studi letterari (*Dix-septième siècle. Etudes littéraires*, Paris, 1898) dove dallo studio della poetica del Seicento il critico giunge ad una divisione tra la prima e la seconda parte del secolo: in questa egli sottolinea un ritorno al naturale, alla semplicità, che sarebbe in netto contrasto con la ricerca dello straordinario, del grandioso, dell'eroico della prima parte.

[37] F. BRUNETIÈRE, *Histoire de la littérature française classique*, Paris, 1912, t. II, cap. V, p. 122: « Nous ne les appellerons ni les *grotesques* ni les *libertins*, ces mots n'ayant pas pour eux le même sens qu'ils prendront plus tard, mais plutôt les *irreguliers* ou, encore, les *attardés* du XVI^e siècle ». Questi attardati sarebbero principalmente Théophile de Viau et Saint-Pavin e con essi Nicolas Vion-Dalibray, Desbarreaux, Luillier e Faret.

[38] G. LANSON, *Histoire de la littérature française*, Paris, 1912[12], quarta parte: *Le dix-septième siècle*, cap. II: *Attardés et égarés*, pp. 366-390.

[39] D. MORNET, *Histoire de la littérature française classique. 1660-1700. Ses caractères véritables, ses aspects inconnus*, Paris, 1947, p. 2; P. KOLHER, *op. cit.*, p. 56.

[40] H. BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, vol. I; *L'Humanisme dévot* (1580-1660), Paris, 1921, p. XVI: « Ainsi l'on a vite l'impression... que le XVII^e siècle religieux, celui du moins qui mérite d'absorber le meilleur de notre attention, n'est pas le siècle de Louis XIV... Louis XIV n'est pas le XVII^e siècle et, tout spécialement, il n'est pas notre XVII^e siècle ecclésiastique ».

[41] *Ibid.*, t. I, p. 188: « Attardés, égarés, comme dit M. Lanson des écrivains rebelles à la révolution classique. Oui, sans doute et pour le goût qui n'est pas ici notre affaire et surtout pour les idées, pour la philosophie de la vie. En retard, très en retard, sûre façon quelquefois d'être aussi très en avance...

Attardés, égarés, oui encore mais, à peu d'exception près, leur siècle étincelant et bizarre, le siècle de Louis XIII s'attarde, s'égare avec eux ».

[42] H. BREMOND, *Histoire littéraire du sentiment religieux en France*, cit., t. I, p. XVII.

[43] Già nel 1929 il Mornet aveva sostenuto (*Histoire de la clarté française*, Paris, 1929, p. 24): « On ne peut rien comprendre au XVII^e siècle si l'on ne se souvient pas qu'il a été... une époque de lutte, de conflits violents où la victoire n'a guère été décidée qu'au XVIII^e siècle ». Piú sicure distinzioni lo studioso suggeriva sia nella recensione a H. GRUBBS, *Damien Milton* (Paris, 1931) in « Revue d'histoire littéraire de la France », luglio 1932, pp. 464-466; come nell'articolo: *La véritable histoire de la littérature française classique* in « Annales de l'Université de Paris », 1936, p. 507 segg. Finalmente sintetizzava la sua nuova interpretazione nella conclusione (pp. 370-376) della sua *Histoire de la littérature française classique* già ricordata.

[44] Cfr. F. BALDENSPERGER, *Pour une « revaluation » littéraire du XVII^e siècle classique* in « Revue d'histoire littéraire de la France », gennaio 1937, pp. 1-15. Una equilibrata reazione allo schema tradizionale anche nel puro campo della storia si trova in P. GAXOTTE, *La France de Louis XIV*, Paris, 1946, p. 12: « Rien ne serait plus faux que de figer les temps qui vont s'ouvrir dans une majesté compassée et fade, comme s'ils étaient nés vieux et sans désir. C'est pour les avoir harnachés de componction et de sublime qu'on a donné à des historiens indévots l'idée de n'en décrire que l'envers, d'en dénombrer aigrement les grossièretés, les extravagances et les mauvaises odeurs ». Cfr. G. MONGRÉDIEN, *Préface* all'edizione delle *Historiettes* di Tallemant de Réaux, *op. cit.*, p. XXI: « ...mais il faut bien en finir, une fois pour toutes, avec la légende du sublime grand siècle, inventée par Voltaire et propagée par des historiens plus soucieux de belles périodes et d'effets oratoires que de précision et de vérité. Il est entendu que le XVII^e siècle reste le siècle de Louis le Grand... mais de là à se figurer, tout d'un bloc, la société de cette époque, noblesse et bourgeoisie, uniquement préoccupée de grandes choses et dégagée des soucis mesquins... il y a loin ».

CAPITOLO TERZO

I CONTRIBUTI EUROPEI ALL'IDENTIFICAZIONE DEL BAROCCO FRANCESE

La storia del periodizzamento dell'età classica nelle sue attuali vicende rimarrebbe incomprensibile se, oltre ai progressi compiuti dalla critica francese, non si tenessero presenti quante suggestioni preziose, e talvolta chiarificatrici, vennero offerte in questi ultimi decenni da studiosi rappresentanti le piú diverse ed opposte culture nazionali. Non è possibile, infatti, dimenticare come a questo problema storico siano stati condotti, proprio in questi nostri anni ostili e dispersivi, non pochi dei piú eminenti studiosi europei.[1] Si direbbe che essi abbiano voluto misurare ad un banco di prova non facile la precisione dei loro differenti metodi di ricerca e tutti unirli nel comune sforzo di far progredire la comprensione d'un movimento letterario tanto importante per la storia della cultura francese.

* * *

1. - Fra tutti tengono il primo posto, per importanza e per numero, i contributi, peraltro fondamentali, degli studiosi germanici. Non c'è dubbio che, se la cultura tedesca ha il merito di aver riabilitato in questi ultimi cinquant'anni l'età barocca in generale,[2] questo stesso merito deve esserle attribuito anche per quanto riguarda i poeti francesi di quel periodo. E questo, certo, non è avvenuto senza una ben definita tradizione critica. Poiché se anche non si vuole ammettere la sovente proclamata sordità germanica per il Classicismo francese,[3] è indubitato che, per una tendenza quasi secolare, gli studiosi tedeschi sono sempre stati portati, si può dire

istintivamente, a cercare nel secolo XVII quanto poteva rappresentare un gusto artistico ribelle al dominio imperioso della poetica classica.

Già in questo senso mi pare debba essere valutata la ben nota critica del Goethe secondo il quale Du Bartas sarebbe uno dei piú grandi poeti francesi.[4] Il diffidente sorriso del Sainte-Beuve, a questo riguardo, tutela soltanto il giusto senso delle proporzioni, ma non avverte il significato piú vero dell'errore di prospettiva.[5] Giacché proprio nella dichiarata ammirazione del poeta romantico per quanta poesia ribelle ad ogni schema veniva scoperta agli albori dell'età classica, non altro si deve vedere se non la prova di un gusto cosí tradizionale da affermarsi criticamente uguale tanto nel primo Ottocento come nei decenni a noi piú vicini.

Credo che proprio nel vitale procedere di questo interesse caratteristico della cultura tedesca si debba inserire la prima valida riabilitazione dell'arte barocca compiuta da H. Wölfflin.[6] Svizzero di educazione germanica, il noto storico dell'arte aveva ereditato dal Burckhardt una particolare sensibilità per i problemi artistici visti nella loro unica ed incomparabile originalità. Come il suo maestro di Basilea, il Wölfflin aveva compreso il difetto della soluzione romantica che legava deterministicamente l'arte alla società e, in modo particolare, la poesia alla cultura.[7] Direi, anzi, che proprio questa reazione alla dottrina romantica per nascosti rapporti strettamente si collegasse alla svalutazione di quell'arte classica francese che era stata giudicata quale diretta espressione del gusto e della cultura della corte di Luigi XIV. Comunque, è certo che del Burckhardt il Wölfflin accolse la piú profonda conquista estetica e cioè quel concetto dell'autonomia dell'arte che, da piú parti, nella cultura europea di quegli anni, era stata affermata e difesa, facendo comprendere anche allo studioso del Rinascimento italiano che « nelle pretenziose storie cosiddette "evolutive" ci sarà il costume e il pensiero, ma non c'è piú l'arte ».[8]

Forte di questo principio, fin dal suo primo lavoro sui rapporti tra Rinascimento e Barocco, il Wölfflin rigetta, per un lato, la concezione romantica dell'arte come documento della storia,[9] mentre, peraltro, non reagisce sufficientemente alla forza di astrazione del suo acuto spirito critico, che osserva numerosi caratteri generali distintivi tanto dell'arte classica come di quella barocca. È lecito

pensare che, cosí astraendo, il nostro studioso subisse quella generale tendenza della cultura tedesca che in quegli anni era portata a « tipizzare » ogni manifestazione dell'attività spirituale.[10] Certo è che, proprio per studiare il passaggio dall'arte classica all'arte barocca, il Wölfflin, pur insistendo sempre sull'individualità dell'opera artistica, sottolineò maggiormente l'ambiente in cui essa nasce e distinguendo l'arte originale dalla maniera, l'artista dalla sua scuola, fu portato a concepire, vicino allo stile personale di un autore, uno stile collettivo. Questo stile lo storico giustificò praticamente servendosi dell'insegnamento goethiano circa l'occhio che si educa contemplando un particolare paesaggio e a tal punto credette di avere scoperto un elemento fondamentale per comprendere un'epoca, da assumerlo a concetto distintivo in modo assoluto.[11]

Per questa via teorica la storia dell'evoluzione delle forme trovò una sicura base, mentre, peraltro, applicata all'arte rinascimentale e a quella barocca, servì a sottrarre quest'ultima da quel giudizio negativo al quale ancora l'aveva costretta il Burckhardt. Infatti, proprio per una scoperta forza evolutiva interna alla vita delle forme, lo stile barocco non veniva piú considerato un momento di decadenza dello stile classico, ma un naturale sviluppo, un polo diverso a cui questo si dirigeva in un dato momento della sua storia. Bisogna, inoltre, ben precisare che il Wölfflin, cosí tipizzando, affermò sempre di offrire soltanto sussidi alla comprensione dell'opera d'arte, essendo egli ben cosciente quanto gli elementi da lui generalizzati fossero tratti puramente dal campo culturale.

Tuttavia, anche con questa precisazione, è impossibile non vedere nella teoria del nostro studioso un ritorno alla concezione sociologica, dalla quale egli proclamava di volersi allontanare definitivamente. Poiché quella autonomia dell'arte che veniva affermata assumendo il concetto di rappresentazione (« *Darstellung* ») a principio essenziale della critica estetica, ritornava, con un circolo vizioso, ad essere negata introducendo come elemento importante della valutazione artistica una generale disposizione spirituale (« *Gesinnung* »), comune a tutti gli artisti di un'età. E, pertanto, se l'accoglimento della teoria della pura visibilità dello Hildebrand pareva convincere il Wölfflin dell'allontanamento di ogni elemento contenutistico dallo studio dell'arte, con l'identificazione di uno

stile collettivo creato astrattamente con elementi psicologici, si ritornava, per la caratterizzazione artistica, ai sentimenti, alle disposizioni d'animo e, cioè, al puro studio del contenuto.[12]

Le ben note categorie ottiche – i famosi cinque punti – non essendo altro che delle categorie psicologiche, dei modi di vedere, possono servire la critica soltanto nel campo della cultura. Usate come furono dal Wölfflin per spiegare il passaggio dallo stile collettivo rinascimentale a quello barocco, le categorie, proprio per il loro intrinseco carattere culturale, sono del tutto inutili per caratterizzare un'opera d'arte perché, come è risaputo, questa sfugge ad ogni astratta e generale catalogazione.[13] Comunque aggiungerò, per giustificata ammirazione del grande storico, che egli, ai limiti della sua teoria, seppe supplire con la genialità di un sicuro talento critico, grazie al quale l'opera d'arte fu sempre salvata dall'inutilità dell'astratto catalogare.

Ora, per chi osserva la storia della dottrina wölffliniana, è facile comprendere come questa dovesse fatalmente svelare le sue debolezze appena fosse passata dai meditati ripensamenti del creatore a quelli meno prudenti dei numerosi seguaci.[14] Cosí accadde quando quei princípi incominciarono ad essere diffusi ed applicati alla letteratura da quanti studiosi furono convinti dagli aspetti accessibili e piú seducenti della teoria. Allora, le cinque categorie apparvero, nella loro volontà di astratta sintesi, quello che veramente erano e cioè i prodotti di un'estetica positivistica che, considerando l'arte un fenomeno di stile, quella riduceva ad una povera realtà oggettiva.[15] Dirò di piú. Per opera dei divulgatori, dotati di molto minor talento del maestro, nelle cinque categorie dell'intuizione venne comodamente riassunta la pur grande complessità di una dottrina non unitaria nel suo sviluppo e nella sua enunciazione. Quei criteri d'orientamento, che l'autore stesso mai aveva voluto fissare in modo assoluto, furono trasformati in regole pratiche, utili per identificare, quasi magicamente, i capolavori dell'arte barocca.[16] Per questa via si giunse, cosí, alle piú aberranti posizioni critiche.

Se già nelle stesse opere del Wölfflin alcune precise indicazioni parevano sollecitare sviluppi della teoria oltre i confini delle arti figurative,[17] è certo che, soltanto nel 1914, fu tentata un'esplicita applicazione di questo metodo alla letteratura. Si può credere che,

cosí operando, il Borinski, attento alla riabilitazione sempre piú evidente del gusto barocco nella Germania di quel periodo, avvertisse il bisogno di ancorarsi a princípi ermeneutici sicuri, che gli permettessero di ben circoscrivere, vicino all'epoca medievale e al Rinascimento, un'età del Barocco.[18]

Per non differenti motivi, tre anni dopo, O. Walzel sosteneva la necessità di applicare allo studio generale di tutte le arti il metodo del maestro di Monaco.[19] Tale adattamento allo studio della poesia avveniva senza comprendere come quei concetti direttivi, giudicati utili per la storia dell'arte, proprio per le loro precise caratteristiche, male si prestassero a risolvere i problemi postulati dall'attività poetica. In verità, già nel 1916, F. Strich aveva compiuto, con ben piú rigorosa impostazione teorica, lo stesso tentativo del Walzel. Però, in questo caso, le cinque categorie dell'intuizione non erano piú concepite secondo il loro puro carattere visivo, ma considerate categorie spirituali, utili per identificare nel Barocco uno dei due fondamentali momenti della creazione artistica e, piú ancora, un universale modo d'intendere tutta la vita.[20]

Come non vedere che per questa via la concezione del Wölfflin era condotta alle sue estreme conseguenze? Poiché, se da un lato il concetto di Barocco veniva arricchito di valori estetici, culturali e storici che nessuno ancora aveva tanto esplicitamente riconosciuto; peraltro, nella rinnovata rottura dell'unicità della categoria estetica, esso veniva opposto al concetto di classico per formare un nuovo dualismo, che segnava semplicemente un ritorno ad un superato pensiero romantico.

Meno rigorosi dello Strich, ma soprattutto piú solleciti dell'intrinseco valore dei testi letterari, tanto lo Spoerri quanto il Weisbach, nell'intento di trarre dall'esperienza critica del Wölfflin tutti i vantaggi utili alla critica letteraria, sentirono la necessità di non accogliere, senza un'attenta discriminazione, le cinque categorie dell'intuizione.[21] Lo Spoerri, in modo particolare, si adoperò a precisare quali concetti letterari corrispondessero psicologicamente ed esteticamente ai princípi ermeneutici usati per le arti figurative. Ed avendo riscontrato con alcuni possibili rapporti delle differenze tanto significative quanto sicure, lo studioso fu convinto, nel maturare stesso della sua esperienza critica, di portare al metodo alcune profonde modificazioni.[22]

Per questa via il Weisbach operò ancora piú decisamente, rifiutando ben due delle categorie wölffliniane e cercando di sostituirle con altri criteri piú adatti alla creazione letteraria.[23] Tuttavia, pur con simili tentativi, non pare che questi studiosi siano giunti a nuovi risultati critici, utili per una piú sicura conoscenza delle opere poetiche dell'età barocca. Giacché, oltre al merito di continuare ad approfondire la rivalutazione di quel periodo, essi, in modi diversi ma tutti concomitanti, sempre piú materializzavano un metodo critico che, se nei suoi sforzi denunciava un arbitrio compiuto sulla viva materia artistica, nei suoi risultati positivi non era che un semplice ritorno alla critica retorica di tutti i tempi.[24] Per quanto riguarda, poi, in modo particolare il problema metodologico, tali ricerche, richiamandosi semplicemente, come ho detto, ai concetti critici del Romanticismo, quelli inutilmente riprendevano contro i piú nuovi risultati del pensiero estetico.[25] In tal modo aumentava, a causa delle errate valutazioni e piú ancora del vano sfoggio di testi malamente sollecitati, quella incertezza nel giudizio storico che formò appunto l'atmosfera critica da cui trassero origine in Germania i primi studi sulla letteratura francese dell'età barocca.

Non direi che le ricerche dello Auerbach e dello Spitzer, rispettivamente del 1926[26] e del 1928,[27] apertamente si richiamino alla dottrina del Wölfflin. Ma, nella loro impostazione, nel metodo e, piú ancora, nel fondamentale principio estetico che sta alla base di quelle ricerche, è chiaro che essi hanno risentito dell'attività alla quale aveva dato impulso il grande storico. Certo, piú evidente in quegli scritti è il desiderio di tracciare la storia della tradizione di un gusto che il primo dopoguerra germanico, nel disordine degli spiriti e delle aspirazioni, aveva accettato e, poi, affermato come congeniale alla cultura tedesca. Forse, ancora piú reale si manifesta il desiderio di rivalutare il Classicismo francese con i princípi rinnovati da quel gusto e, per esso, da una concezione estetica creduta erroneamente nuova.

Nelle opere del maggiore rappresentante francese del Classicismo, tanto lo Auerbach come lo Spitzer cercano elementi che, giudicati non classici, sono già definiti, anche se timidamente, barocchi. Tuttavia, il merito di aver rotto in quegli anni ogni indugio in proposito spetta a H. Hatzfeld.[28] In due studi, fondamentali per il nostro argomento,[29] l'insigne studioso si propose d'indicare, con

abbondanza di esempi tratti dalle opere piú diverse, quelli che egli giudicava i caratteri capaci di riunire in un unico genere tutta la produzione letteraria francese dell'età barocca.

Cosí, per la prima volta, un'epoca culturale, ancora vagamente delimitata, veniva definita in quelli che erano giudicati i suoi elementi distintivi. Chiedendo agli scrittori testimonianze che avevano un puro valore documentario, lo Hatzfeld, si proponeva di caratterizzare un genere e precisava, invece, un momento dell'evoluzione culturale francese. Nella pienezza di vita (« *Lebenfülle* ») come nel « *je ne sais quoi* », nel misticismo come nella melanconia, lo storico indicava alcuni sicuri punti di orientamento.[30] Questi verranno giudicati, in seguito, tanto fondamentali che le correnti spirituali precisate da altri studiosi saranno storicizzate proprio mediante quella prima analisi generale. Non a caso, negli anni successivi proseguiranno su questa via sia il Merian-Genast[31] come il Rohlfs[32] e il Friedrich[33] e quanti altri, studiando Racine e Pascal, anche se con intenzioni dichiaratamente formalistiche, accenneranno agli elementi barocchi riscontrati nelle opere di quegli autori.

A conclusione di questo primo ciclo di ricerche, sono utili per indicare l'importanza storica della critica tedesca gli studi, ricchi di meditate osservazioni particolari, di Valdemar Vedel.[34]

Accettato, ormai, senza indugi il principio estetico dell'esistenza storica di stili collettivi, lo studioso danese si propone di fissare l'importanza della vita delle forme sia nello stile classico sia in quello barocco. Egli parte dall'osservazione che lo stile classico, inteso tanto quale momento della cultura francese come un gusto e, quindi, un'« espressione letteraria », non può essere compreso se non tenendo conto dello stile che lo precede, il Barocco, e di quello che lo segue, il Rococò.[35] I piú illustri rappresentanti del Classicismo altro non sarebbero che dei coscienti ribelli al gusto piú diffuso del loro tempo. E poiché questo non è il Classicismo ma il Barocco, essi avrebbero realizzato un momento di arresto del progresso generale dell'arte barocca verso il Rococò.[36] Arresto che di fatto non fu se non un isolamento nella ricerca di un ordine diverso di bellezza che in quel momento era da pochi intesa e perseguita.

Ne consegue che, nella realtà della creazione artistica, lo stile

classico, prosperò ed ottenne i noti risultati contemporaneamente alla ben piú accettata vitalità dello stile barocco. Questa contemporaneità trova la sua ragione storica nell'esistenza di due profonde tendenze culturali che, richiamandosi a non meno precise tradizioni, esprimono due diversi ideali di moralità collettiva. Due classi sociali ben distinte avrebbero abbracciato questi diversi modi d'intendere la vita da cui derivano due modi di pensare, di agire e, infine, di cantare i propri sentimenti. Piú di ogni altro, Corneille rappresenta l'urto di queste opposte concezioni spirituali. « Il y a un style » – dice il Vedel – « à la fois entortillé et raide, une grandiloquence, une tension héroï-tragique qui sont, comme les tragédies de Corneille, pour ainsi dire les compositions de fantaisie baroque et de discipline classique. »[37]

In generale, tanto nelle arti figurative come nella vita mondana, nel teatro come nella letteratura, i rappresentanti dei due stili si trovano sempre tra loro in opposizione. In pittura Poussin opera la rottura voluta da Racine nella poesia. Lo stile barocco è richiamato nella vita mondana da tutta quella serie di atteggiamenti che nessuno meglio di Voiture ha sintetizzato. Nella letteratura il contrasto tra le due diverse bellezze artistiche si può facilmente rintracciare nella vasta produzione romanzesca influenzata dall'Hôtel di Rambouillet. Nel teatro lo stesso contrasto è segnalato dalla netta distinzione tra le opere regolari e quelle irregolari.[38] E cosí via enumerando.

Ora, come non restare colpiti dall'estrema semplicità con cui viene risolta, sempre per la virtú magica di un principio estetico, la grande complessità di un periodo letterario, ricco e tanto vario? In queste pagine non prive di seducenti prospettive, il Vedel trae le conseguenze critiche, e mi pare senza alcun particolare sforzo e con molto acume, della accettata diretta dipendenza di ogni opera d'arte dalla società che la vede nascere e, per essa, dalla sua cultura. Trovate quelle particolari tendenze spirituali che egli accetta di chiamare barocche o classiche, da queste categorie, psicologiche e storiche ad un tempo, lo studioso deriva le categorie estetiche e, con esse, ogni testimonianza che può giustificarle. Grazie a questa volontà critica è ridotto sotto due sole insegne tutto il periodo dal Rinascimento all'Illuminismo: i decenni, gli autori, le opere. In questo modo un originale mondo colorito di bellezze viene chiuso negli

astratti limiti di due tipi. Ad essi ogni sentimento è ricondotto e tutta l'arte. Con non differente rigore, qualche anno prima, già il Wölfflin aveva costretto nelle stesse categorie non un secolo soltanto, ma tutta l'arte italiana e quella germanica.[39]

* * *

2. - Altri princípi, diverso metodo, piú nuovi interessi guidano le ricerche intraprese dagli studiosi anglosassoni sul nostro argomento. Dirò subito che, da questo punto di vista, la scoperta di una poesia barocca nella letteratura francese è per buona parte un'avventura personale di Alan Boase. Nessuno degli studi che saranno intrapresi in seguito può vantare di essere stato condotto con quella sensibilità artistica e quella preparazione erudita che formano le doti preclare dell'eminente professore di Glasgow.

Tuttavia, reso il dovuto onore a chi può vantare di aver dato l'impronta della propria personalità a fruttuose ricerche, si osservi come, anche in questo caso, l'avviamento sia venuto da un gusto particolare giunto a fruttuosa maturazione proprio in quel giro di anni. Rigettata, come si conviene, la leggenda di una scoperta fatta a Cambridge di un manoscritto di Sponde[40] o, piú generalmente, di un dimenticato esemplare inglese del *Recueil* di Raphaël du Petit Val,[41] l'esperienza letteraria del nostro studioso merita di essere ricordata come esempio delle tendenze critiche di una generazione.

La piú sicura preparazione di A. Boase è tutta erudita. Già nel 1929 egli lavorava a quella storia della diffusione degli *Essais* di Montaigne nel Seicento che doveva servire a dimostrare quanto fosse persistente, ancora tra gli scrittori classici, la fortuna del moralista cinquecentesco.[42] Non per questo l'occhio attento del ricercatore, pur sollecito ad una ben fissata mèta, rifiutava quante possibilità gli venivano offerte d'investigare e di ammirare il vario panorama letterario aperto sul limite di due secoli. Montaigne è un facile accesso a Mlle de Gournay. Di questa lo studioso legge la *Défense de la poésie française* (1619) e, in modo particolare, medita una pagina (« *d'une éloquence un peu cocasse* »)[43] dove la linea retta, che secondo la tradizione critica condurrebbe dalla Pléiade a Malherbe, è tutta sconvolta o meglio spezzata in diverse correnti.

A quella data, adunque, A. Boase è già sulle tracce della poesia alla cui rivalutazione legherà, in seguito, il suo nome. Incuriosito, si rivolge all'eruditissimo Lachèvre. Ma nessun aiuto gli viene da colui che avendo letto, forse per primo dopo secoli,[44] le raccolte poetiche di quegli anni, non seppe inseguire i richiami suggeriti dai nomi. Come immaginare un piú significativo confronto tra due momenti vicini, e pur tanto diversi, nella storia della rivalutazione critica della nostra poesia? Da un lato, il rappresentante fedele del momento positivista che ai documenti aveva chiesto un cammino illuminato per ottenere maggiore aderenza alla realtà storica; dall'altro, il nuovo lettore pronto a segnalare le tradizionali consonanze di una nuova visione poetica.

Chi guida i passi di A. Boase è T. S. Eliot. Siamo nel periodo in cui, per vie in gran parte scoperte,[45] la nuova generazione di poeti inglesi, avendo maturato l'influenza simbolista, si pone il problema di arricchire a sua volta la poesia di nuovi poteri universali. Rifacendosi a Mallarmé piú che a Valéry, quei giovani non ritornano a confondere teoricamente la conoscenza intellettuale con quella intuitiva. Ma, nella loro aspirazione ad una poesia che vogliono « metafisica », senza nascondere un intimo entusiasmo per la ricerca speculativa, essi si propongono, « pour raffiner et pour développer leur puissance de sensibilité et d'émotion », di ottenere « une expansion de leur sensibilité au-delà des limites du monde normal, une découverte de nouveaux objets propres à susciter de nouvelles émotions ».[46] Non interessa qui dire come la parte positiva di questo tentativo, ben lontano dal condurre alla conquista di nuove verità filosofiche, potesse soltanto approdare ad una maturazione di sentimenti, unica fonte di vera poesia. Preme invece notare come, grazie a quel programma artistico, nella ricerca di una tradizione letteraria[47] nuova fortuna arrise ai poeti metafisici inglesi e, fra essi, in modo speciale al Donne.[48]

Nello sviluppo di questa riabilitazione A. Boase, sollecitato da T. S. Eliot, volle trovare nella cultura francese le corrispondenze letterarie di quei poeti[49] e, quasi a conferma che si cerca sempre quello che si è già trovato, egli precisamente avvertí una perfetta aderenza con il suo principio artistico in quei poeti che aveva riletto per seguire il cammino di un prosatore.

Questa è l'origine della prima approssimazione compiuta in

Inghilterra verso la poesia francese dell'età barocca e a nessuno sfuggirà la singolare importanza della via percorsa e della novità raggiunta. Se già da qualche anno, come si è visto, la critica tedesca parlava di una corrente barocca in Francia, in nessun modo era stato compreso come questa trovasse la sua piú sicura manifestazione nei primi decenni del Seicento e, meno che mai, erano stati fatti i nomi dei poeti segnalati dal Boase. Il quale, precisamente nel suo primo articolo sull'argomento,[50] partendo da una allusione diretta a Jean Godard,[51] mette nel dovuto risalto l'opposizione tra l'ideale artistico di Sponde e quello di Malherbe per provare come le piú acute critiche di quest'ultimo si riferiscano non tanto ai continuatori della Pléiade quanto al piú umile rivale. Alla poesia di Sponde viene attribuito il merito di aver compiuto una vera rivoluzione artistica, proponendo una poetica contro la quale il grande riformatore combatterà accanitamente e vittoriosamente. Infine, il Boase conclude quelle sue pagine cosí nuove segnalando la particolare importanza storica della poesia fra il 1580 e il 1630 ed invitando calorosamente a nuove ricerche.[52]

Per una volta non si può dire che l'invito sia caduto nel vuoto. Anche se quel saggio non ebbe l'eco immediata che avrebbe meritato, ciò si deve al fatto che, nel 1930, la critica francese in modo particolare non aveva ancora percorso un altro passo decisivo verso il nuovo orientamento. Ma quando, pochi anni dopo, questo passo sarà compiuto, le suggestioni del Boase a tal punto verranno accolte e seguite che sarà dimenticato persino, nel consenso generale, il doveroso riconoscimento al merito di chi, per primo, aveva indicato testi storicamente cosí importanti.[53] Peraltro, volendo confermare quanto fosse diffuso nella cultura quel progressivo avvicinamento ai decenni trascurati del secolo XVI, si ricordi come, in quegli stessi anni, W. Morris Croll, partendo egli pure dallo studio della fortuna postuma di Montaigne, giungesse a localizzare una corrente prosastica barocca che avrebbe percorso il Seicento francese in tutta la sua durata.[54] Anche in questo caso si trattava di uno sviluppo stilistico di origine latina; quello stesso sviluppo che, piú tardi, il Boase segnalerà in alcune dimenticate pagine di Sponde.[55]

Quando, nel 1939, il direttore di « Mesures », Jean Paulhan, impegnò A. Boase per un articolo informativo sul suo poeta,[56]

si può dire che, anche per questa via, la poesia dell'età barocca, superata la cerchia ristretta degli specialisti, raggiungesse il piú ampio mondo della cultura. Si vedrà nel prossimo capitolo in qual modo questo passo sia stato realizzato. Ma qui, per meglio segnare il progresso dei contributi inglesi al nostro problema critico, devono essere notate alcune conclusioni che il Boase, negli anni trascorsi dopo il suo primo saggio, aveva maturato nell'attento esame dei testi.

Sempre sicuro dell'eccezionale importanza del nostro periodo letterario, lo studioso riafferma in modo ancor piú netto come Sponde rappresenti il momento di transizione tra la Pléiade e il Classicismo.[57] Nel tentativo di caratterizzare quella poesia, egli si richiama nuovamente ai metafisici inglesi ed in Sponde (« *un Donne manqué* ») indica l'esempio insigne di uno stile il cui principio generatore sarebbe un gusto per la sintesi condotta alle sue ultime conseguenze. Questo gusto sarebbe precisamente l'elemento fondamentale di un genere poetico che il Boase non esita a definire « barocco ». E cosí conclude: « Sans exagérer l'importance de Sponde en lui-même, l'examen de ses poèmes fait utilement comprendre la nécessité de tout un classement et d'une révision de valeur dans la poésie du XVII[e] siècle qui nous aménera à la découverte d'un certain Baroque français qui a touché par un aspect ou par un autre presque tous le plus grands écrivains du siècle ».[58]

Come non vedere in questo accenno finale del nostro studioso la possibilità di giungere, al termine di nuove ricerche, alla divisione di tutta la letteratura del Seicento in quelle due correnti artistiche che già erano state distinte dalla critica tedesca? Per questa via, adunque, gli studiosi francesi venivano sollecitati ad intraprendere l'esame della poesia dell'età barocca. Nessuno dirà che fosse proprio questa la via piú facile. Certo, non era la piú esatta, soprattutto da quando, per presentare il problema nella sua estrema formulazione, era giunta dalla Spagna un'interpretazione rumorosamente contrastante con le suggestioni discrete degli studiosi tedeschi ed inglesi.

* * *

3. - Chi studia lo sviluppo della cultura europea all'inizio del nostro secolo non può non notare, con la vasta influenza esercitata dalla letteratura francese, la curiosa identità del processo assimilativo da parte delle varie culture nazionali. Infatti, non diversamente da quanto sono venuto rapidamente indicando per la cultura inglese, anche quel gruppo di letterati che, nella Spagna del primo dopoguerra, incominciò a dare segni vigorosi di attività rinnovatrice, si richiamò ad una precisa tradizione. Si può ben dire, adunque, che « il gusto d'avanguardia sia favorevole ad alcuni fenomeni di ritorno ».[59] Certo, nel nostro caso, Mallarmé e l'Impressionismo rappresentarono le due vie attraverso le quali i letterati spagnoli giunsero a Góngora e a Goya.[60] Desiderosi di rinnovare, sui modelli parigini, l'arte in tutte le sue espressioni, essi crearono quello « stile neogongorino », che definirono come un « baroquismo formal que se deleite en visiones divergentes y en metaforas insolitas ».[61]

Partiti da una poetica volontaristica che desidera una lucida coscienza dell'atto creativo, gli Spagnuoli dovevano giungere inevitabilmente a quella valutazione della pura tecnica che permetterà ogni eccesso e tutte le libertà. Come credere, pertanto, che l'arte barocca non rappresentasse per loro un prezioso esempio e un notevole incitamento? Ben si comprende, quindi, che nel 1927, a proposito del tricentenario del Góngora, la nuova tendenza artistica segnasse il suo maggiore successo.[62] Il numero speciale dedicato all'ammirato poeta da *La Gaceta Literaria* offre un'importante testimonianza.[63] Ma ancora piú importante pare a me il fatto che, proprio in quel periodo, per il curioso incontro di una celebrazione con un interesse generale a tutta la cultura europea, a tal punto i letterati spagnoli imponessero un nuovo modo di gustare la poesia da ottenere, con la riabilitazione di un poeta, la definizione completa di un'epoca.[64] Il periodo barocco della letteratura spagnola venne cosí sempre piú acquistando una sua chiara definizione ed una sicura autonomia, tanto che ad esso allora dedicarono una sollecita attenzione gli uomini piú rappresentativi della cultura iberica, da Dámaso Alonso[65] a Ortega y Gasset.[66] Ogni aspetto di una spiri-

tualità che si volle diffusa dalla Spagna a tutta l'Europa venne ripreso, attentamente studiato, quasi esaltato.

Toccò ad Eugenio D'Ors il còmpito di trarre la piú importante sintesi teorica da questo nuovo passo della cultura spagnola. L'incontro con il Barocco di colui che doveva essere il suo piú valido difensore risale almeno al 1908. Quando El Greco incominciava ad essere ammirato come un precursore e Góngora già suscitava un nuovo culto poetico, il D'Ors sentí la bellezza dell'architettura del Churriguera e ne intuí le possibili influenze.[67] Da allora, partecipando attivamente al rinnovamento della cultura spagnola, mentre andava maturando per conto suo una ben assorbita educazione germanica, egli costruí un sistema filosofico[68] che espose per la prima volta in modo preciso nella sua tesi del 1909 (*Formule biologique de la logique*). Partendo da osservazioni biologiche e spostando i risultati al campo psicologico, il D'Ors indagava, con metodi personali tratti dalle scienze esatte, i rapporti tra ragione e vita. Questi rapporti gli apparivano cosí capitali per distinguere il vario atteggiarsi del mondo dell'arte, che egli fu logicamente portato a teorizzare un dualismo categoriale, fondato precisamente sull'antitesi di ragione e vita.

Il critico intese la vita come slancio delle forze irrazionali, cioè quanto sfugge al controllo della logica, un insieme di elementi che nel 1920 egli stesso identificherà con l'eterno femminino (il goethiano « *Ewig-weibliches* »). Poiché dalla parte opposta il D'Ors pone la ragione, cioè l'attività creatrice delle leggi logiche, fra questi due poli si svilupperebbe tutta l'attività spirituale, secondo una forza dialettica che continuamente l'arricchisce. Ora, per uno sviluppo che gli venne suggerito dai problemi culturali che lo attiravano in quegli anni, il D'Ors senza indugio identificò il polo vitale con il Barocco e il polo razionale con il Classico. Soltanto in seguito (1931) tanto il concetto di Barocco quanto quello di Classico acquisteranno il valore, non soltanto di categorie spirituali, ma di costanti storiche. Allora essi faranno parte, come il feudalesimo, la federazione, l'impero, di una serie di « eoni », cioè di archetipi di manifestazioni varie nelle quali vi è un denominatore comune.[69]

Tuttavia, si osservi come nella prima fase dello sviluppo della teoria l'opposizione tra i due concetti fosse ben chiaramente definita, rappresentando la naturale opposizione tra due momenti, di-

stinti e contrari, dello spirito. Chi vedesse in questa concezione del nostro filosofo un altro esempio di quella tendenza a « tipizzare » della cultura tedesca di cui già si è fatto cenno, non credo che andrebbe errato. Comunque, non c'è dubbio che, proprio sviluppando questa tendenza e senza trattenerla in limiti rigorosi, il D'Ors, in relazione contro ogni determinismo regolato da leggi, precisò il concetto di eone come una « permanenza che ha la sua storia, una eternità ricca di vicende ».[70] E di conseguenza, non diversamente dai suoi simili, anche l'eone barocco fu descritto come un elemento permanente in una successione storica di manifestazioni che dalla preistoria arrivano ai nostri giorni.

Quando nel 1931 la teoria venne esposta a Pontigny[71] ad un folto gruppo di studiosi, i principali problemi posti dall'esistenza di una cultura e di un'arte barocche venivano tutti risolti nel senso che il D'Ors affermava essere il Barocco una costante storica, un fenomeno che riguardava non solo l'arte ma tutta la civiltà, infine una categoria positiva in netta opposizione alla categoria classica.[72]

L'applicazione di un concetto cosí generalizzato alla letteratura francese non fu trascurata. Lo stesso filosofo prese cura d'indicare a quali distinzioni del genere barocco appartenessero alcune delle piú famose espressioni dell'arte francese. Mentre non ebbe alcun dubbio di considerare le opere di Corneille e di Pascal manifestazioni del « *barocchus tridentinus* »,[73] riunì Poussin[74] e Racine, Molière e, poi, Montesquieu e Voltaire rispettivamente nel « *barocchus maniera* » e in quello « *rococò* ». A quest'ultimo ascrisse tutto lo stile Luigi XV e, soprattutto, le opere musicali di quell'epoca. In seguito, considerò Watteau rappresentante del « *barocchus nordicus* » per giungere gradatamente per questa via al « *barocchus finissecularis* » di Rimbaud e di Bergson e al « *barocchus posteabellicus* » delle ultime manifestazioni d'avanguardia.[75] In questo modo il critico si proponeva di abbattere l'eterna resistenza della critica francese al Barocco, sottolineando, con uno sforzo d'ingegnosità non certo privo di acume critico, degli elementi comuni fra i piú lontani autori che indubbiamente rivelavano identiche e, forse, non ancora sospettate posizioni psicologiche.[76]

Come ognuno può vedere, era questo l'estremo possibile sviluppo della posizione teorica del Wölfflin. Anche se nessuno piú dello storico svizzero sarebbe stato reciso nel rifiutare i reali rap-

porti che fanno discendere dalle sue premesse la teoria del D'Ors, certo è che, accettando sul piano estetico il dualismo categoriale, era facile trasportarlo per logica conseguenza nel campo della cultura e quindi, per via di sempre piú ampie astrazioni, giungere a significare un fondamentale momento della vita spirituale. Il D'Ors, colpito a sua volta dall'importanza dell'irrazionale nella vita dello spirito, credette d'identificare questo con un particolare atteggiamento artistico e, cosí facendo, ritornò ad una posizione nietzschiana che non dovrebbe essere estranea neppure al Wölfflin. Ma proprio denunciando questo rapporto, della teoria del pensatore spagnolo non può essere dato giudizio diverso da quello che si formula comunemente per il dualismo apollineo-dionisiaco: bella costruzione audace di un artista, non di un rigoroso pensatore.[77]

Dopo quanto sono venuto esponendo, nessuno stupirà se questa teoria, quando venne divulgata, trovò una forte resistenza in Francia.[78] Forse sarà una pura coincidenza, ma ugualmente merita di essere notato che, in quegli stessi anni, E. R. Curtius, quasi in risposta alla visione barocca di gran parte della letteratura francese, sosteneva che in terra di Francia rinasce continuamente l'indefinibile fluido dello spirito classico.[79] Era anche questa un'astrazione, forse essa pure generalizzata in modo eccessivo. Ma non c'è dubbio che, piú di quella di E. D'Ors, la teoria del Curtius trovava consensi. Richiamandosi allo schema tradizionale ben noto e qui illustrato, è chiaro che, cosí giudicando, veniva riproposta una visione normale delle lettere francesi. Tuttavia, resti ben sicuro che, pur ristabilendo un equilibrio, lo studioso germanico non evitava il fruttificare di problemi che soltanto il filosofo spagnolo,[80] con il suo modo paradossale, aveva il merito di riportare all'attenzione degli studiosi.

* * *

4. - Mentre nella cultura europea, per le diverse vie qui rapidamente indicate, il concetto di Barocco era chiamato a rappresentare una valida positiva forma artistica, imponendo la revisione di tutto un periodo della storia letteraria francese, dall'Italia giungeva una voce discordante che energicamente si proponeva di riportare quel concetto al suo tradizionale significato negativo. Sovente e da piú parti, è stata manifestata non poca meraviglia che

Benedetto Croce, riconosciuto quale uno dei piú sicuri specialisti della letteratura secentesca, abbia preso una cosí netta posizione e, pur contro la generale tendenza degli studi contemporanei, abbia continuato a rivendicare a se stesso il privilegio di rappresentare da solo un'interpretazione che si voleva superata. A giustificazione di tale idea giudicata eccessiva, taluno pensò ad un'incomprensione per l'arte barocca istintiva nel Croce; altri volle credere alla persistenza di un errore giovanile mai denunciato; infine, i piú, senza neppur domandarsi se quella ostinazione non derivasse da un ben ragionato motivo teorico, hanno creduto di vedere in quel giudizio uno dei limiti di tutta l'estetica crociana.

In verità, chi ben ricordi quanti lavori il Croce, fin dai suoi anni giovanili, dedicò alla cultura e alla poesia dell'età barocca, non può misconoscere il grande interesse che lo studioso sempre ebbe per un periodo storico da lui investigato ed illustrato nelle sue caratteristiche, nelle sue tendenze, nella sua stessa originalità.[81] Direi, anzi, che proprio questo costante interesse indusse lo storico a mettere in luce, non soltanto nella cultura italiana, ma, come si vedrà, anche in quella francese, quanto di quel periodo egli giudicava bello per la poesia, vitale per il pensiero, valido per la morale. Onde, con piena ragione, egli poté nel 1929 rivendicare a se stesso l'onore di aver ristudiato con nuovi schemi e piú sicuri criteri tutta la filosofia, la letteratura e il modo di vita del Seicento.[82] Che questo ammirato interesse non sia mai stato né cieco né esclusivo, è un merito e non una colpa del nostro critico.

Piuttosto, e in primo luogo, pare a me doveroso riconoscere al Croce il merito di aver ricordato a quanti in questi nostri anni si affaticano attorno al concetto di Barocco, come sia urgente ancora una volta validamente opporsi alla corrente romantica per « medicare e rimarginare la crudele ferita, la piaga sanguinosa che nel concetto dell'arte, sotto specie di offrirgli un dono, fu inferta e aperta or è un secolo e mezzo, dalla dottrina che nacque in Germania e che spezzò per la prima volta l'unità della poesia in "classica" e "romantica" ».[83]

Come qui chiaramente sarà confermato, nessuno meglio del nostro studioso intuí che, nella generale rivalutazione dell'arte barocca, si nascondeva un nuovo progresso della crisi di cui continuava a soffrire il concetto dell'unicità della categoria estetica.[84] Ben consa-

pevole come questo concetto fosse una delle piú sicure conquiste del pensiero moderno, il Croce non cessò mai di difenderlo. E come già nell'*Estetica* aveva validamente proclamato l'impossibilità di suddividere il grado intuitivo-espressivo;[85] cosí nel 1903, discorrendo del Verismo e del Simbolismo, aveva giudicato dal punto di vista filosofico questi termini, non diversamente dal Classicismo e dal Romanticismo, come « distinzioni erronee e pleonasmi confusionari ».[86] Non meno polemicamente era ritornato su questo concetto fondamentale nel *Breviario d'Estetica* (1912), negando la possibilità di catalogare i grandi artisti e le grandi opere nei generi letterari o in qualsiasi retorica categoria;[87] mentre poi, nell'*Aestetica in nuce* (1928), avvertiva nuovamente la necessità di non tralasciare di difendere il concetto dell'individualità dell'arte, variamente minacciata dai numerosi tentativi che nel secolo XIX e nel primo Novecento era possibile denunciare.[88]

Se a questa difesa il Croce non cesserà mai di dedicare pagine preoccupate e polemiche,[89] come quelle non prive di efficacia di *La Poesia*[90] (1946), pare a me che la piú sintetica chiarificazione del problema sia stata da lui tentata discutendo, nel 1931, uno scritto di M. Rossi.[91] In questa occasione, il filosofo limpidamente precisò che in tutti i tentativi di qualificare in qualunque modo la poesia si commetteva un errore logico, in quanto si contaminava una questione metodologica o categoriale con una questione storica. Non è difficile, infatti, comprendere che non è certo sollevando ad un valore universale un concetto puramente psicologico che si può presumere di rompere l'armonia precisa dell'umana spiritualità sovvertendo le eterne sue categorie. E, per altro verso, anche qualora si volessero rimettere in discussione i modi fondamentali secondo i quali si atteggia lo spirito umano, questo non si potrebbe fare se non con un assoluto rigore logico e non certo servendosi di concetti psicologici. Pertanto, mantenendo intatto il concetto dell'unicità della categoria estetica, il Barocco come Romantico,[92] non diversamente dal Classicismo e dal Decadentismo, si presentano come termini di puro valore pratico e quindi, dal punto di vista estetico, di preciso valore negativo.

Cosí, quale sviluppo di una posizione teoretica fondamentale, vuole essere giudicata la valutazione crociana del Barocco che, appunto per questa sua natura, ben lontana dall'essere un

misconoscimento di valori estetici, ne è invece la piú sicura difesa.[93] Accettata l'indivisibile unicità della bellezza artistica, è chiaro che ogni qualificazione non potrebbe essere che limitazione e, pertanto, negazione della sua stessa natura (« *limitatio est negatio* »). Non sarà, quindi, possibile, nel nostro caso, qualificare di barocca la poesia fiorita in Francia tra il Rinascimento e l'Illuminismo poiché, ogni qualvolta la realtà dei fatti parrà costringerci a cosí giudicare, indicheremo le piú varie manifestazioni culturali, ma non certo la vera, unica ed illimitata bellezza.

Adunque, rivolgendosi a quanti in questi ultimi decenni ritornavano all'idea barocca per interesse storico o per necessità artistiche, il Croce avvertiva con insistenza, reagendo ad ogni infatuazione astratta e generalizzante, di sforzarsi ad individuare in quel periodo di cosí grande importanza i veri valori poetici. Né altro, per conto suo, si proponeva il critico nei suoi studi, ben definendo, limitando e giudicando le manifestazioni letterarie di una concezione artistica che, con lo stupore e la meraviglia, si proponeva di ottenere risultati non già estetici, ma pratici.[94] Peraltro, quando la poesia dava palesi segni della sua incantevole presenza, lo studioso non mancava d'indicarne l'importanza e con essa l'ammirata valutazione.[95] Se questo raramente avvenne per la poesia italiana del Seicento, non altrettanto si può dire per la poesia francese di quella stessa età, dove l'opera selettiva del critico non si lasciò sfuggire una larga messe di sicuri ed attraenti esempi della lirica migliore.

Non saprei dire se l'esatta valutazione dell'opera poetica del Du Bartas[96] sia un'eco diretta del giudizio già ricordato del Goethe. Certo, cosí come essa si presenta, nell'aderenza all'opera che caratterizza, appare priva, piú che mai, di ogni preconcetto, proprio come del tutto libero da ogni imposta svalutazione è il breve giudizio sull'opera di Cyrano de Bergerac, considerata quale tipica testimonianza del barocchismo francese.[97] Questo, quando viene osservato nella sua complessità, al Croce appare, ben diversamente da quello italiano, « piú o meno estrinseco o episodico ».[98] Tale giudizio non sembri superficiale, al ricordo di tutte le piú recenti ricerche che hanno dimostrato l'ampia diffusione della maniera barocca nella letteratura francese, tra il Rinascimento e l'Illuminismo. Ben riflettendo, appare chiaro che il giudizio possiede

una sua verità se si considera la grandezza della vera poesia di quegli anni fortunati.

Vicino ad espressioni altamente liriche di sentimenti vissuti e sofferti poté nuocere, in modo appena superficiale, lo sviluppo pur vigoroso di un barocchismo che, soltanto per alcuni momenti e ad osservatori disattenti, parve nascondere e anche mascherare la piú certa bellezza poetica, sottraendole l'attenzione, la lode, e la giusta considerazione. Per gli stessi autori, poi, che quella maniera, per vigore di temperamento e profondità d'ispirazione, seppero dominare e superare, come non vedere che quanto nelle loro opere ancora reca i segni di questa lotta vittoriosa non può essere essenziale e meno che mai caratteristico della loro intima originalità artistica? Direi che in questa distinzione tra la vera essenza di una poesia e quanto con essa si può frammischiare per facile accondiscendenza a un gusto e a una maniera, proprio in tale indispensabile distinzione il Croce dimostrò l'utilità dei suoi princípi teorici applicati criticamente con assoluto rigore di metodo.[99]

Né migliore esempio poteva essere offerto a quanti nel passato e nel presente, desiderosi di tutto rivalutare tanto in Corneille o in Racine come nei compositori minori, andavano segnalando una preferenza comune e generale di alcuni modi espressivi senza avvertire che, oltre quelle eccessive ricerche tecniche, era doveroso indicare in tante opere significative le ben piú sicure testimonianze poetiche. E valgano, a questo proposito, due esempi significativi.

Quando il nostro critico affronta le grandezze artistiche di Corneille e di Racine, non altri problemi egli si pone se non quelli essenziali. Volendo di quella poesia non già « ritrarre sensibilmente l'impressione suscitata » ma « intenderla e ragionarla »,[100] egli meditatamente giudica il Corneille poeta delle situazioni volitive[101] e il Racine poeta della passione nella sua voluttà e nel suo tormento.[102] Di conseguenza, il critico esamina le espressioni piú altamente riuscite di questi originali sentimenti. Ma, ben lontano dal cercare nei due artisti l'esistenza di altri possibili caratteri poetici, il Croce, per meglio lumeggiare quella grandezza, unica nelle sue attraenti varietà, si preoccupa pure d'indicare i tentativi e i fallimenti subíti e patiti nell'ardua conquista del libero canto.[103] Per

Corneille denunzia la meccanicità della costruzione teatrale;[104] per Racine la non assoluta necessità vitale di alcune azioni e di alcuni personaggi.[105] In queste debolezze di struttura e di concepimento, per il venir meno della forza ispirativa, i due poeti non raggiungono la loro originalità e cadono nella maniera. Cosí Corneille, il poeta che aveva pur tratto non pochi elementi del suo ideale eroico da « tutti quei volumi dai barocchi frontespizi istoriati che allora vedevano la luce in ogni parte d'Europa »,[106] cede ai « diletti... per l'abilità e per gli espedienti e le ingegnosità, per il bel favellare cortigiano, per certi gesti di moda, per le galanterie da romanzi pastorali ed eroici, per le punte, per le antitesi, pei madrigali ».[107] E Racine, nei personaggi costruiti ma non creati, dimentica « le parole semplici » e piú frequentemente ricorre al « linguaggio madrigalesco, fiorito, galante e cortigiano ».[108]

Barocchismo di Corneille e di Racine? Certamente, poiché il termine ritrova qui il suo pieno significato, sintetizzando dei due poeti tutte le debolezze.

* * *

Se, per completare questa rapida storia dei contributi della cultura europea alla identificazione di un'età barocca nella letteratura francese, mi proponessi, ora, di precisare quale delle concezioni qui indicate o quale autore ed opera piú efficacemente abbiano influito sugli studiosi francesi, rendendoli consapevoli della necessità di rivedere uno degli schemi storiografici piú cari alla loro mentalità, certamente l'imbarazzo sarebbe grande.

Ho già detto che la teoria di Eugenio D'Ors fu spiegata dallo stesso autore e discussa a Pontigny. Inoltre, l'interpretazione critica di Alan Boase, che pure si lamentò pubblicamente per quanti anni le sue scoperte furono trascurate, trovò larga ospitalità nelle stesse riviste francesi. Persino la negligenza, talvolta ostentata, per la cultura tedesca o la difficoltà di assimilare l'attività critica italiana[109] vennero superate ogni volta una meditata interpretazione riproponeva il problema con nuove soluzioni. Ma, anche ammettendo questi fatti, nessuna tendenza e nessun autore mi sembrano aver agito in modo assoluto o per lo meno predominante.

Aperta come non mai ad ogni corrente, forse per rispetto ad

un comparatismo che in Francia vanta illustri rappresentanti, la critica francese reagí in modi non molto diversi tutte le volte che da qualche parte veniva proposto il concetto di Barocco e la sua applicazione letteraria. Ma non si dimentichi che, nel nostro caso, reazione precisamente significa lenta assimilazione.

Superato, ormai, nei decenni del nuovo secolo il pregiudizio classico, il campo si offriva aperto a tutte le arditezze e alle loro inevitabili opposizioni. Le une e le altre si vennero gradatamente inscrivendo in un processo storico che, per essere la testimonianza significativa di un nuovo passo compiuto dalla cultura francese, verrà ora descritto con un attento esame nel capitolo seguente.

NOTE AL CAPITOLO TERZO

[1] A buon diritto A. Boase (*Étude sur les poésies de J. de Sponde* in SPONDE, *Poésies*, Genève, 1949, p. 85) ricorda « le caractère international de cette revision » di cui non esita a segnalare con ragione « l'inégalité de ses progrès ». Lo studioso inglese è fra i pochi che sono coscienti dell'importanza di questa « grande revision de valeurs littéraires et artistiques » che giustamente appare « en marche peut-être depuis le début de notre siècle, quoique ses effets en France ne soient devenus sensibles que tout récemment ». Cfr. V. CERNY, *Les origines européennes des études baroquistes* in « Revue de littérature comparée », vol. XXIV, I (marzo 1950), pp. 25-45; L. ANCESCHI, *Rapporto sull'idea del Barocco* in E. D'ORS, *Del Barocco*, Milano, 1945, pp. IX-XXXIV; C. CALCATERRA, *Il problema del Barocco* in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, 1949, pp. 405-501; G. GETTO, *La polemica sul Barocco* in *Letteratura e critica nel tempo*, Milano, Marzorati, 1954, pp. 131-218; R. WELLEK, *The Concept of Baroque in Literary Scholarship* in *Concepts of Criticism*, New Haven, Yale University Press, 1963, pp. 69-129.

[2] Cfr. E. TRUNZ, *Die Erforschung der deutschen Barockdichtung* in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Halle, XVIII, 1940, pp. 1-100.

[3] Cfr. E. R. CURTIUS, *Die französische Kultur, eine Einführung* (Stoccarda, 1930); trad. fr. Paris, 1941, p. 169: « Il ne nous est pas facile, à nous autres Allemands, d'apprécier Racine à sa juste valeur. Lessing et beaucoup d'écrivains à sa suite nous barrent la route; la compréhension du classicisme français nous semble fermée »; H. PEYRE, *Qu'est-ce que le classicisme*, Paris, 1942, p. 139.

[4] W. GOETHE, *Des hommes célèbres en France au XVIII^e siècle*, traduzione francese di Saur e Saint-Géniès, Paris, 1823, p. 102.

[5] SAINTE-BEUVE, *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle*, ed. Charpentier, 1842, p. 386: « ... en fait de poètes et d'écrivains, chaque nation est, ce semble, le premier juge des siens; si grand que soit Goethe, cela ne le rend pas un arbitre plus sûr des vers français ».

[6] H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock, eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, München, 1888.

[7] Cfr. B. CROCE, *Jacob Burckhardt* in *La storia come pensiero e come azione*, Bari, 1938, p. 104.

[8] *Ibid.*, p. 102.

[9] Non mi sembra, quindi, del tutto preciso quanto osserva l'Anceschi (*op. cit.*, p. XIX): « ...in lui [Wölfflin] infatti, per un aspetto l'esigenza di Kugler-Burckhardt di una storia della cultura attraverso l'arte si purifica in una mera storia di stili ».

[10] Cfr. C. ANTONI, *Wölfflin* in *Dallo storicismo alla sociologia*, Firenze, 1940, p. 216: « Da quando Dilthey cercò un compromesso tra il suo spiritualismo e il suo positivismo in una poesia dei tipi "delle visioni della vita" e, dietro di lui, Max Weber e Troeltsch ebbero introdotto il concetto di tipo nella storiografia della

religione e dell'economia, tale concetto è divenuto il punto nodale intorno al quale si è disposto quanto, nella cultura storico-filosofica tedesca piú recente, vi è stato di operante o per lo meno di vistoso ».

[11] Cfr. C. ANTONI, *Wölfflin* cit., p. 214.

[12] Cfr. B. CROCE, *Un tentativo eclettico nella storia delle arti figurative* in *Nuovi saggi di estetica*, Bari, 1948³, pp. 251-257. Il Russo (*La critica letteraria contemporanea*, Bari, 1942, vol. I, p. 202) acenna giustamente, a proposito di una tendenza simile nella critica italiana, al passaggio da un sociologismo di contenuto a un sociologismo di pura forma. Si veda, anche, B. CROCE, *Storia della storiografia del secolo XIX*, Bari, 1930², vol. II, p. 182.

[13] Cfr. C. ANTONI, *Wölfflin* cit., p. 228: « Poiché ogni *limitatio est negatio*, l'aggettivo non può essere che una indicazione di bruttezza. La storiografia dell'arte allorché ricorre a schemi naturalistici ed è cieca alla bellezza coglie i difetti senza avvertire che sono difetti. L'arte che è originalità, genialità, sfugge allo schema e quello che rimane è l'uniforme, il mediocre, il legato ai gusti, alle mode, ai pregiudizi dell'epoca ».

[14] Cfr. B. OCCHINI, *A proposito del Wölfflin: note polemiche sulla critica delle arti figurative* in « La Rinascita », luglio 1942; B. CROCE, in « La Critica », 20 gennaio, 1943, pp. 49-51.

[15] Cfr. C. ANTONI, *Wölfflin* cit., p. 228: « In realtà l'errore fondamentale del Wölfflin, comune del resto a buona parte della storiografia dell'arte moderna, sta nel considerare l'arte come qualcosa che l'arte non è, ma un fenomeno stilistico cioè realtà oggettiva ».

[16] Cfr. A. JANNER, *Il Castiglione e l'Ariosto a sostegno di Enrico Wölfflin* in *Concinnitas: Beiträge zum Problem des Klassichen*, Basel, 1944, p. 117.

[17] H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barock* cit., pp. 83-85, dove viene suggerita l'opposizione tra l'*Orlando Furioso* e la *Gerusalemme Liberata.*

[18] K. BORINSKI, *Mittelalter, Renaissance und Barock* in *Die Antike in Poetik und Kunsttheorie*, Leipzig, 1914, vol. I.

[19] O. WALZEL, *Wechselseitige Erhellung der Künste*, 1917. Qualche anno dopo il Walzel dimostrò che molte delle idee del Wölfflin si trovano già in W. Schlegel che, a sua volta, sviluppò un'osservazione dell'olandese Hemsterhuys. Cfr. *Vom Geistesleben alter und neuer Zeit*, Leipzig, 1922, p. 85. Come è noto, il Walzel applicò poi i concetti del Wölfflin anche al Romanticismo. Cfr. *Idee und Gestalt*, Potsdam, 1925. Lo studioso espose compiutamente le sue idee in due lavori: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, Berlin, 1924, e *Das Wesen des dichterischen Kunstwerks* in *Das Wortkunstwerk*, Leipzig, 1926, pp. 100-122. Cfr. K. VOSSLER, in *Wissenschaftliche Forschungsberichte*, Gotha, I (1919), pp. 57-58; B. CROCE, *La teoria della pura visibilità* cit., p. 257; ID., *Conversazioni critiche*, serie 3ª, Bari, 1932, p. 104.

[20] F. STRICH, *Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts* in *Abhandlungen zur deutschen Literaturgeschichte*, München, 1916, pp. 21-53. Riprese questi concetti in *Deutsche Barocklyrik ausgewählt und eingeleitet* in *Genius*, München, 1921, p. 106 sgg. Cfr. P. KOLHER, *Classique et Baroque* in *Lettres de France*, Lausanne, 1943, p. 116. Vedi, pure, W. UNS, *Die deutsche Lyrik des Barocks*, Berlin, 1922. L'applicazione dei concetti del Wölfflin al Romanticismo è esposta in *Deutsche Klassik und Romantik*, Leipzig, 1922; *Die Romantik als europäische Bewegung* in *Festschrift Wölfflin*, 1924; *Der irrationale Mensch*, Berlin 1928; cfr. K. VOSSLER, in « La Cultura », 15 agosto 1922; B. CROCE, *Storia dell'età barocca*, Bari, 1929, pp. 491-495; M. PUPPO, *Orientamenti critici di lingua e di letteratura*, Genova, 1952, p. 45. Dello Strich si veda infine: *Der Dichter und die Zeit, eine Sammlung von Reden und Vorträgen* (Bern, 1949) dove un ampio capitolo è dedicato al

barocco europeo. Cfr. M. BOUCHER in « Revue de littérature comparée », gennaio 1950, pp. 125-127.

[21] W. WEISBACH, *Der Barock als Kunst der Gegenreformation*, Berlin, 1921.

[22] TH. SPOERRI, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso: Versuch einer Anwendung Wölfflin'scher Kunstbetrachtung*, Bern, 1922. Lo Spoerri dimostra che le qualità pittoriche corrispondono psicologicamente ed esteticamente alle qualità musicali della letteratura. Mentre mantiene i concetti dell'unità contrapposta alla molteplicità e della forma chiusa opposta alla forma aperta, riduce gli altri concetti a princípi della scioltezza-limitazione e della indeterminatezza-rigidità. Cfr. G. BERTONI, *Ariosto e Tasso* in « Giornale storico della lett. italiana », vol. LXXXI (1923), pp. 178-180, ora in *Lingua e pensiero*, Firenze, 1932, pp. 146-151.

[23] W. WEISBACH, *Barock als Stilphänomen* in *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, II, 2 (1924), p. 225-256.

[24] Cfr. B. CROCE, *Conversazioni critiche*, serie 3, Bari, 1932, p. 152: « Con ciò è fatta altresí la critica degli " schemi " del Wölfflin e di tutti questi consimili proposti di recente in Italia e fuori: tutte cose che, sotto aspetto luccicante di modernità, rimenano all'antica rettorica ».

[25] W. WEISBACH, *Französiche Malerei des XVII. Jahrhunderts im Rahmen von Kultur und Gesellschaft*, Berlin, 1932. A p. 3 e segg. il classico e il barocco non sono posti piú sullo stesso piano perché di essi si nota la differenza qualitativa; ma non per questo viene superata l'opposizione romantica. Cfr. B. CROCE, *Conversazioni critiche*, serie 5, Bari, 1939, pp. 23-28. Il Weisbach cercava, pure, di definire il suo concetto di classico nel lavoro *Die klassische Ideologie, ihre Entstehung und ihre Ausbreitung in den Künstlerischen Vorstellungen der Neuzeit* in *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Halle, XI, 4. Cfr., per questo, B. CROCE, *Conversazioni critiche* cit., p. 25, dove viene giustamente osservato che per sfuggire all'estetica dogmatica che fissa tipi e schemi universali, il Weisbach cade nelle teorie dei sensisti del Settecento e dei positivisti e relativisti dell'Ottocento.

[26] E. AUERBACH, *Racine und die Leidenschaften* in *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, t. XXVIII, 1926, ristampato in *Mimesis: Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern, 1946, cap. XIV, p. 329 sgg.

[27] L. SPITZER, *Die klassische Dämpfung in Racines Stil* in « Archivum Romanicum », XII, n. 4 (ottobre 1928), pp. 361-472; ora in *Romanische Stil- und Literaturstudien*, Marburg, 1931, I, pp. 135-268.

[28] Non dimentico che, un anno prima dello Hatzfeld, F. Schürr aveva già sostenuto in un suo lavoro (*Barock, Klassizismus und Rokoko in der französischen Literatur. Eine prinzipielle Stilbetrachtung*, Leipzig, 1928) l'importanza della qualifica barocca per alcuni scrittori francesi da Rabelais ai burleschi e ai preziosi. Tuttavia, soltanto lo Hatzfeld vide chiaramente l'importanza storica dell'applicazione del termine alla letteratura francese.

[29] H. HATZFELD, *Der Barockstil der religiösen klassischen Lyrik in Frankreich* in *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görresgesellschaft*, IV (1929), pp. 30-60. ID., *Die französische Klassik in neuer Sicht-Klassik als Barock* in *Tijdschrift voor Taal en Letteren*, Tilburg, XXIII (1935), pp. 213-281.

[30] Queste idee lo Hatzfeld riprenderà e svilupperà in altri due lavori fondamentali per il nostro argomento: *A Survey of the Recent Baroque Theories* in « Boletin del Instituto Caro y Cuervo », IV, n. 3 (1948), pp. 1-33; *Clarification of the Baroque problem* in « Comparative Literature », I, 2 (primavera 1949), pp. 113-139, ma non si dimentichino tutti gli studi dello Hatzfeld riuniti nell'importante volume *Estudios sobre el Barroco*, Madrid, 1964.

[31] E. MERIAN-GENAST, *Die Kunst Racines* in *Die Neueren Sprachen*, t. XL,

(1932), pp. 135-157. Cfr., pure, *Corneille als Dichter des Stolzes*, estr. dalle *Romanische Forschungen*, vol. LI, 1937; *Corneille Wertgefühl im Spiegel seiner Bildersprache*; estr. da *Festschrift für E. Tappolet*, Basel, 1935; cfr. B. CROCE, « La Critica », vol. XXXVI (1938), pp. 291-292.

[32] G. ROHLFS, *Racines " Mithridate " als Beispiel höfischer Barockdichtung* in « Archiv für das Studium der Neueren Sprachen », CLXVI (1936), pp. 200-212.

[33] H. FRIEDRICH, *Pascal Paradox. Das Sprachbild einer Denkform* in « Zeitschrift für Romanische Philologie », 1936, pp. 322-370.

[34] V. VEDEL, *Deux classiques français: Corneille et son temps; Molière*; tradotto dal danese da Madame E. Cornet, Paris, 1935. Fin dal 1914 lo studioso danese, nel suo lavoro *Den digteriske Barokstil omkring aar 1600* in « Edda », II (1914), pp. 17-40, aveva impostato un preciso parallelo tra la pittura di Rubens e la poesia inglese e francese tra il Rinascimento e il Classicismo.

[35] *Ibid.*, p. 6: « Le classicisme français doit être vu entre le *baroque* et le *rococo*... [ce n'est que] par opposition aux extravagances, aux déformations de la nature de la littérature baroque qu'éclatent la vérité, la simplicité, l'équilibre de la littérature classique ».

[36] *Ibid.*, p. 7: « Comme toujours quand il s'agit d'un développement historique, il n'est guère possibile de faire les démarcations exactes entre l'ancien et le nouveau... D'autre part on ne peut dire que le baroque soit définitivement abandonné; en faveur auprès du public des salons, il se maintient, quoique à l'arrière-plan, auprès du classicisme, pendant tout le siècle et se transforme petit à petit en rococo ».

[37] *Ibid.*, p. 36.

[38] *Ibid.*, p. 70: « Dans le lutte entre le théâtre libre et le régulier, entre les genres purs et les bâtards, le combat s'engage encore, nous venons de le voir, entre le baroque et le classique, tel que nous avons pu le suivre dans les lettres, l'art et le goût de la haute société ».

[39] H. WÖLFFLIN, *Italien und das deutsche Formgefühl*, Munich, 1932; cfr. A. JANNER, *Wölfflin e l'arte italiana* in « Civiltà moderna », VI (1934) pp. 425-434; C. ANTONI, *Wölfflin* cit., p. 230.

[40] M. ARLAND, *Anthologie de la poésie française*, Paris, 1941, p. 282: « C'est à M. Alan Boase que je dois de connaître Jean de Sponde, dont à Cambridge il retrouva le manuscrit ».

[41] Cfr. M. ARLAND, *Le promeneur: Essai sur Jean de Sponde*, Paris, 1944, p. 126. Piú cauto nella prefazione a J. DE SPONDE, *Œuvre poétique*, Paris, 1945, p. XI, che, peraltro, riproduce il saggio del 1944.

[42] A. BOASE, *The Fortune of Montaigne or a History of the Essais in France: 1580-1669*, London, 1935.

[43] ID., *Étude sur les poésies de Jean de Sponde* cit., p. 90.

[44] Cfr. F. LACHÈVRE, *Bibliographie des Recueils collectifs de poésie de 1597 à 1700*, vol. I, Paris, 1901. Come è noto, Lachèvre descrive, pur con un errore di data, il volume in cui sono contenute quasi tutte le poesie di Sponde.

[45] Cfr. E. J. GREENE, *L'influence de la littérature française dans l'œuvre de T. S. Eliot*, Paris, 1948; cfr. « Revue de littérature comparée », ottobre 1948, p. 568; G. REES, *A French Influence on T. S. Eliot* in « Revue de littérature comparée », ottobre 1936, pp. 764-767.

[46] T. S. ELIOT, *Note sur Mallarmé* in « Nouvelle Revue Française », 1 novembre 1926, p. 525.

[47] Cfr. ID., *Tradition and the Individual Talent* in *The Sacred Wood. Essays on Poetry and Criticism*, London, 1920.

[48] Si veda a questo proposito di T. S. Eliot la conferenza su Donne e i poeti metafisici nelle *Clark Lectures* del 1926 di cui M. PRAZ, *Donne's Relation to the*

Poetry of his Time in *A Garland for John Donne*, a cura di T. Spencer, Cambridge 1931, pp. 58-59. È utile notare che questa riabilitazione viene interpretata da L. Anceschi (*Studio introduttivo a T. S. Eliot*, « *Il Bosco Sacro* », Milano 1946) come un segno del ritorno di tutta la cultura europea alla tradizione classica. « In Eliot », viene osservato (*op. cit.*, p. 39), « il classicismo ... nel suo giuoco arguto e tutto svolto tra sensibilità e intelligenza sottintende il ricordo di una età d'oro perduta tra Shakespeare e Donne e una presente memoria di Dante ». Tuttavia, bisogna subito aggiungere che, anche in questo caso, la critica e l'erudizione avevano fornito i materiali allo sviluppo e al consolidarsi di un nuovo gusto. Non diversamente da quanto era avvenuto, come si vedrà, in Spagna per l'anniversario di Góngora, il tricentenario di Donne nel 1931 attirò l'attenzione dei letterati sulla scuola dei poeti metafisici inglesi. Lo studio decisivo a questo riguardo di M. Praz è vicino a quello di T. S. Eliot nella raccolta di studi curata da T. Spencer in onore di Donne. Ma, già nel 1925, il Praz aveva chiaramente sviluppato il concetto di Barocco nella letteratura inglese (*Secentismo e Marinismo in Inghilterra*, Firenze, 1925, specialmente alle pp. 94, 110, 113) seguendo la prima applicazione fatta all'opera dello Shakespeare, nel 1916, da O. WALZEL: *Shakespeares dramatische Baukunst* in *Jahrbuch der Shakespeare*, Gesellschaft, LII (1916), pp. 3-35.

[49] Cfr. A. BOASE, *Étude sur les poésies de Sponde* cit., p. 86.

[50] ID., *Then Malherbe came* in « The Criterion », IX, gennaio 1930, p. 287 sgg. p. 287 sgg.

[51] Cfr. G. COLLETET, *Traité de la poésie morale et sentencieuse*, Paris, 1658, p. 185.

[52] A. BOASE, *art. cit.*, p. 296: « L'évolution de la poésie française après Ronsard et avant l'avènement de Malherbe mérite une enquête plus vaste qui pourrait bien enrichir de façon permanente la littérature française et entraîner une opinion un peu différente sur la position historique de celui-ci ».

[53] Si tratta di alcuni testi di Sponde e di Du Bois Hus che sono riportati nella *Introduction à la poésie française* di Th. MAULNIER (Paris, 1939, pp. 249-251; 254-256) e di cui A. Boase rivendica giustamente il merito della scoperta. Cfr. *Étude sur les poésies de Sponde* cit., p. 86. Devo, però, osservare che, diversamente da quanto suggerisce il Boase, i testi di Laurent Drelincourt non sono ripresi dal Maulnier.

[54] W. MORRIS-CROLL, *Attic Prose in the Seventeenth Century* in « Studies in Philology », vol. VXIII (1921), pp. 79-128; *Attic Prose: Lipsius, Montaigne, Bacon* in *Schelling Anniversary Papers*, New York, 1923, pp. 117-150; *The Baroque Style in Prose* in « Studies in English Philology », Minneapolis, 1929, pp. 427-456; *Muret and the History of Attic Prose* in « PMLA », XXXIX (1924), pp. 254-309; *Juste Lipse et le mouvement anticicéronien à la fin du XVI^e siècle et au début du XVII^e siècle* in « Revue du seizième siècle », vol. II (1904), pp. 200-242.

[55] A. BOASE, *Du nouveau sur Jean de Sponde* in « Mercure de France », n. 1056, 1° agosto 1951, pp. 641-647. Da sottolineare questa osservazione (*art. cit.*, p. 646), ricca di prospettive che attendono di essere studiate: « On y voit mieux chez cet esprit nourri à la fois de l'humanisme et de la Bible cette conjonction de deux claviers, on saisit mieux dans la prolixité relative de sa prose à quel point ce goût pour les *pointes* et les *contrebatteries de mots* doit à des procédés de style latin ».

[56] ID., *Jean de Sponde: un poète inconnu* in « Mesures », 1939, n. 4 (ottobre), pp. 127-151.

[57] ID., *Jean de Sponde*, *art. cit.*, p. 130: « Sponde marque mieux que des poètes plus célèbres le sens profond de la transition entre la Pléiade et la poésie du XVII^e siècle. Chez lui on voit d'ailleurs à la fois, des tendances qui

persistent et aussi quelques qualités qui ne se retrouvent que plus rarement après lui et qui rappellent plutôt certains poètes anglais de l'époque ».

[58] A. BOASE, *Jean de Sponde, art. cit.*, p. 135.

[59] E. D'ORS, *Del Barocco*, a cura di L. Anceschi, Milano, 1945, p. 57.

[60] Cfr. G. DE TORRE, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, 1925, seconda parte, cap. II: *Precursores: Góngora y Mallarmé*, pp. 307-308.

[61] G. DE TORRE, *op. cit.*, p. 115.

[62] Cfr. V. CERNY, *Les origines européennes des études baroquistes, art. cit.*, pp. 43-44.

[63] Cfr. F. MEREGALLI, *La Gaceta Literaria* in « Letterature Moderne » III, 2 (marzo 1952), pp. 168-175. Si noti come la vecchia generazione restasse ostile al Góngora. Cfr. i giudizi riportati dal Meregalli di Unamuno (« sigue siendo para mí un disconocido »), di Baroja (« no lo conozco bien »), di Valle-Inclán (« inaguan--table »). Osserverò ancora che quei poeti che da questa tradizione avevano tratto i migliori vantaggi, incominciavano già in quell'anno a distaccarsi. Valga, fra tutti, l'esempio di García Lorca (*art. cit.*, p. 174).

[64] Si deve, infatti, ricordare che questo ritorno fu di breve durata nel campo artistico, mentre segnò forse i suoi migliori risultati, come ho detto, nel campo culturale. Nel 1930 G. De Torre, rivendicando per sé il merito di aver usato (nell'*op. cit.*) il termine *vanguardia*, sosteneva che esso non aveva ormai piú alcun significato. Cfr. F. MEREGALLI, *art. cit.*, p. 173.

[65] D. ALONSO, *Los temas gongorinos*, Madrid, 1927; ID., *La lengua poetica de Góngora*, Madrid, 1927.

[66] ORTEGA Y GASSET, *Góngora* in *Espiritu de la letra*, Madrid, 1927.

[67] E. D'ORS, *Del barocco* cit., p. 3: « Questo libro è un romanzo, un romanzo autobiografico; l'avventura di un uomo che, lentamente, si innamora di una categoria. Egli ricorda se stesso, adolescente, in un'ora, anche se fuggitiva, di rapito piacere e mascherato, perché è proprio in occasione di un ballo in maschera, la folle orgia del *Churriguerismo* spagnolo, che gli apparve la categoria del barocco ».

[68] Cfr. J. L. ARANGUREN, *La Filosofia de Eugenio D'Ors*, Madrid, 1945. L. ANCESCHI, *Eugenio D'Ors e il nuovo classicismo europeo*, Milano 1945.

[69] E. D'ORS, *Del barocco* cit., p. 48.

[70] *Ibid.*, p. 52.

[71] *Ibid.*, pp. 59-103.

[72] *Ibid.*, p. 56.

[73] *Ibid.*, p. 67: « Le tesi sostenute confermavano in sostanza il carattere cosmopolita del processo barocco: tutte, in effetti, si riducevano a mostrare l'esistenza del barocco perfino negli spiriti considerati profondamente classici nel corso della tradizione francese: un barocchismo relativo c'è in Poussin, Racine, Molière, Montesquieu o Voltaire; e non è nemmeno da dire: in Corneille ed in Pascal ».

[74] Per questo artista, in particolare, si ricordi di E. D'ORS l'opera: *Poussin y el Greco*, Madrid, 1922.

[75] ID., *Del barocco* cit., pp. 95-96.

[76] Cfr. P. P. TROMPEO, *Strano classicismo di uno scrittore prezioso* in « Nuovo Corriere della Sera », 22 agosto 1946; ora in *La pantofola di vetro*, Napoli, 1952, pp. 23-26; F. NERI, *Barocco* in « La Nuova Stampa », 10 luglio 1946; ora in *Poesia nel tempo*, Torino, 1948, pp. 56-59. Cfr. p. 57: « Ma non lo seguiremo per questa via che è sparsa di accenni, di analogie, di richiami d'un tempo e dell'altro; richiami che non sono né fantastici né assurdi, ma che svisano, in complesso, i caratteri di ciascuna età, estraendone, per farli campeggiare, alcuni elementi formali e psicologici che si possono dire barocchi come si erano detti romantici e che appartengono universalmente all'uomo ».

[77] Cfr. B. CROCE, *Recensione* al vol. *Du baroque* in « La Critica », 1938,

pp. 226-227; ora in *Conversazioni critiche*, serie 5ª, Bari, 1938, pp. 15-20: « L'idea piú luminosa o unitaria che ho trovato nel libro del D'Ors è che il barocco in quanto categoria spirituale o in quanto stato d'animo è "la nécessité de l'irrationel, le recours à la nature ou, si l'on veut, à la folie" e può considerarsi nel corso della vita e della storia come il necessario e consentito carnevale. Sarà: ma perché allora non chiamare Carnevale il Carnevale e ribattezzarlo, invece, barocco? ». ID., *Recensione* al vol. *Del barocco* in « Quaderni della Critica », n. 4, aprile 1946, pp. 83-84.

[78] La traduzione francese dell'opera fondamentale sul barocco di E. D'Ors è del 1935 (*Du Baroque*, Paris, Gallimard). L'autore ritornò sull'argomento in due articoli: *Du baroque* in « Nouvelle Revue Française », 1937 e *Le baroque comme constante historique* in « Bulletin de l'Union pour la vérité », 1937.

[79] E. R. CURTIUS, *Die französische Kultur*, *trad. cit.*, p. 172: « Le fluide indéfinissable de l'esprit classique renaît sans cesse de la terre française ». Proprio nel 1931, un articolo di E. R. Curtius sull'importanza del classicismo nella cultura francese veniva pubblicato in Francia. Cfr. *Abandon de la culture* in « Nouvelle Revue Française », dicembre 1931, pp. 849-867.

[80] Piú rigoroso del suo connazionale, anche A. Castro tuttavia si poneva su questo cammino nel suo studio *El Don Juan de Tirso y el de Molière como personajes barrocos* in *Hommage à Ernest Martinenche*, Paris, 1937, pp. 93-111.

[81] Cfr. L. RUSSO, *La critica letteraria contemporanea*, Bari, 1942, vol. I, p. 212: « Questa preferenza accordata al secolo piú napoletano della nostra letteratura è ovvia: è la stessa tradizione respirata nella città dei suoi studi dove egli si muove da piú di mezzo secolo. Ma non si tratta di semplice inclinazione sentimentale o biografica: essa è il gusto di un nuovo orientamento della storiografia letteraria che conduce il Croce a far luce in quel secolo perché tanto infamato o malfamato ».

[82] B. CROCE, *Storia dell'età barocca*, Bari, 1929, p. XII.

[83] ID., *Categorismo e psicologismo nella storia della poesia* in *Ultimi Saggi*, Bari, 1948², p. 375.

[84] Cfr. ID., *Storia dell'età barocca* cit., p. 492.

[85] ID., *Estetica*, Bari, 1928⁶, p. 76.

[86] ID., in « La Critica », 20 luglio 1903.

[87] ID., *Breviario di Estetica* in *Nuovi Saggi di Estetica*, Bari, 1948³, pp. 26 e 45.

[88] ID., *Aestetica in nuce* in *Ultimi Saggi* cit., pp. 26-28.

[89] ID., *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, 1946², p. 3: « ... perché la poesia non ammette categorie di nessuna sorta e, quando è poesia, è unicamente poesia e anche in questo caso bisogna guardarsi dalla tentazione di romperne l'unità, tentazione che è stimolata dal fatto stesso che il contrasto di *Volkslied* e *Kunstlied* fu messo in onore soprattutto da quel popolo che pel primo foggiò le diadi di classico e romantico, di latino e germanico e altre consimili, introducendo concetti corruttori del puro giudizio estetico ».

[90] ID., *La poesia*, Bari, 1946⁴, p. 119: « Notevole è in questo riguardo l'odierno assurgere in Germania di una nuova forma ideale che si aggiunge alle due prime, il *barocco:* la quale forma ideale deriva da un concetto esteticamente negativo e tuttavia è stata trasferita a determinazione di un particolare atteggiamento della poesia e della letteratura ».

[91] ID., *Categorismo e psicologismo nella storia della poesia* in « La Critica » 1932, II, p. 158 sgg.; ora in *Ultimi Saggi* cit., pp. 373-379.

[92] Si osservi come il Croce, per entrambi i termini, applichi lo stesso metodo di distinzione fra un significato ideale o categoriale, un significato storico-culturale ed un significato letterario. Per quanto riguarda il Barocco, non bisogna trascurare

gli altri due significati attribuitigli dal Croce e cioè quello artistico-storico e quello etico-spirituale.

[93] ID., *La Poesia* cit., pp. 155-156: « Ora è certo che quel secolo [il Seicento] non produsse solo cose di valore negativo ossia brutte, ma anche opere variamente ragguardevoli per letteraria efficacia e, perfino, di quelle che hanno virtú di fantasia e poesia, delle quali tutte si è venuto ai giorni nostri rivendicando il carattere e il pregio contro criteri troppo angusti di giudizio, nelle arti della parola non meno che in quelle figurative e architettoniche. Ma di qui anche le poco accorate obiezioni a chi restaura e mantiene in quel termine il significato originario negativo che è il solo teoricamente corretto, di una forma di bruttezza: obiezioni che si assommano nell'affermare che esistono opere "barocche che sono belle" e che perciò il barocco è "una forma d'arte" ossia nel passare irriflessivamente dall'uso scientifico e proprio a quello di metafora storica usata a designare un complesso o una sequela di opere che sotto l'aspetto estetico debbono considerarsi e giudicarsi ciascuna nella sua individualità ».

[94] Cosí già egli aveva incominciato a giudicare preparando la sua prima antologia di *Lirici marinisti*, Bari, 1910. Cfr. la prefazione, *Sensualismo e ingegnosità nella lirica dei Seicento* (ora in *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, 1911, pp. 353-408) dove precisamente l'ingegnosità che ha cosí grande importanza in quella produzione, viene giudicata come quella che « non poteva essere arte perché consisteva in un atto pratico, nella finzione di un pensiero o di un sentimento ».

[95] B. CROCE, *Categorismo e psicologismo* in *Ultimi Saggi* cit., p. 376: « Chi piú di me si è dato cura di additare e raccogliere le belle pagine di letteratura e di poesia che l'Italia scrisse nell'età barocca, ma che, appunto perché belle, o non erano barocche o avevano ironizzato il barocco o lo avevano altrimenti abbassato a materia o se lo trascinavano dietro come un mal abito o un detrito? ».

[96] ID., *Storia dell'età barocca* cit., p. 32: « Nel Du Bartas c'è serietà, entusiasmo e ingenuità e il suo verseggiare, metaforeggiare ed epitetare è effetto non di vuoto interiore e di giocherellare rettorico, ma di foga oratoria sebbene conforme alle disposizioni sue e del tempo suo ». Cfr. ID., *Intorno a Guglielmo Du Bartas* in « La Critica », XXVII (1929), pp. 307-316.

[97] *Ibid.*, p. 32.

[98] *Ibid.*, p. 38.

[99] Ma non senza la necessaria finezza, come quando, a proposito del poeta di *Athalie*, osserva (*La poesia di Racine* in *Ariosto, Shakespeare e Corneille*, Bari, 1944³, p. 272): « ... il Racine è sempre squisito artista e non permette verso di sé procedimenti rozzi di separazione tra poetico e non poetico ».

[100] ID., *La poesia del Corneille* in *Ariosto, Shakespeare e Corneille* cit., p. 265.

[101] ID., *La poesia del Corneille* cit., p. 251.

[102] ID., *La poesia di Racine* cit., p. 270.

[103] La stessa fondamentale distinzione è applicata ai barocchisti italiani e al Góngora, la cui opera è cosí acutamente giudicata (cfr. *La poesia* cit., p. 247): « Che poi in questa maniera del Góngora ci sia non già un mistero, val mettere in rilievo non un ulteriore carattere e profondamente poetico, del Góngora, ma quell'elemento barocco e non poetico che in lui operava accanto alla squisita poetica fantasia e che, per l'unione che ne nasceva di genialità e di artificio, dà ragione del misto sentimento di riprovazione e di attrattiva, suscitato dalla seconda maniera del suo poetare ».

[104] B. CROCE, *La poesia del Corneille* cit., pp. 240-250.

[105] ID., *La poesia di Racine* cit., p. 272.

[106] ID., *La poesia del Corneille* cit., p. 231.

[107] *Ibid.*, p. 249.

[108] ID., *La poesia di Racine* cit., p. 272.

[109] Si veda, a questo proposito, l'opera di BRUCE A. MORRISSETTE, *Les aspects fondamentaux de l'esthétique symboliste*, Clermont-Ferrand, 1933, dove si cerca di stabilire l'influenza dell'estetica crociana su quella francese. Come giustamente osservò l'interessato (cfr. *La poesia* cit., p. 256) si tratta di punti di contatto puramente negativi. Peraltro, anche S. Solmi (*Valéry teorico e critico* in *La salute di Montaigne e altri scritti di letteratura francese*, Firenze, 1949, pp. 80-106) ha cercato di fissare, con piú acume, qualche somiglianza ma prudentemente, senza in alcun modo insistervi (cfr. p. 85).

CAPITOLO QUARTO

LA CRITICA FRANCESE E IL BAROCCO (1927-1950)

1. - Chi guardi, dal particolare punto di vista che qui interessa, lo sviluppo della critica francese a noi piú vicina, facilmente noterà come, in un momento storico identificabile con gli anni del primo dopoguerra, i risultati innovatori delle approfondite ricerche erudite sull'età barocca abbiano offerto consonanze inattese agli estremi sviluppi della concezione poetica del Simbolismo.

Che queste consonanze siano state registrate, forse per la prima volta proprio dall'abate Bremond, nessuno si meraviglierà. Considerando quale ricco temperamento critico possedesse l'insigne studioso e quale sicuro gusto artistico, ben si comprende come egli abbia saputo riunire due tendenze, ad un tempo storicizzando con esattezza la sua teoria e teorizzando con abilità la sua esperienza storica. È già stato notato quanto alla risoluzione della poesia nella preghiera dovette certamente giovare il lungo contatto del Bremond con la letteratura mistica.[1] Ma, ora, non è fuori luogo aggiungere che facilitò non poco l'approfondito sviluppo di alcune originali tendenze del Simbolismo da parte del nostro autore la sua ammirazione per le migliori testimonianze artistiche degli scrittori religiosi del Seicento. Non a caso, la prima antologia della poesia francese dell'età barocca si trova precisamente nei volumi della *Historie du sentiment religieux*; non a caso, il primo autore citato per confermare la tesi della *Poésie pure* è il P. Rapin. Chi non vede che, cosí facendo, il Bremond si acquistava anche il merito di scoprire una sicura tradizione indigena ad una teoria

che, per i contributi europei alla poetica del Decadentismo, pareva avere le origini e i primi sviluppi lontano dalla Francia?[2]

Se, non meno della concezione classica, anche la poesia pura era pienamente nel suo diritto di vantare un'ascendenza secentesca, non credo che cosí venisse precisato soltanto per il possibile riferimento di due concezioni artistiche ad un'unica spiritualità decadente. Non c'è dubbio che quando Valéry teorizza della poesia come di un giuoco sublime,[3] egli ricorda un concetto non molto differente di Malherbe.[4] Né può essere trascurato con quanta sicura ragione la critica indichi nel preziosismo secentesco un precedente valido per una parte non trascurabile della piú nuova letteratura.[5] Inoltre, la riduzione della poesia dalla sfera della conoscenza intuitiva a quella della volontà pratica, con l'affermato predominio della tecnica e l'importanza assoluta del fattore intellettuale, senza dubbio trova un precedente nella teoria poetica caratteristica dell'età barocca.[6] Tuttavia, pur riconoscendo che questi ed altri sono elementi utili per giustificare storicamente un interesse e una rivalutazione, credo per certo che un piú profondo motivo dovette sollecitare, negli anni che ci interessano, quella sempre piú diffusa curiosità per la dimenticata poesia dell'età barocca.

In verità, la nuova critica, operante nell'ambito della concezione della poesia pura, era quanto mai curiosa di rintracciare nei piú dimenticati momenti della storia letteraria tutte quelle manifestazioni che, quasi magicamente, recavano con sé l'ineffabile rapimento musicale in cui s'intendeva racchiudere ogni genuina espressione lirica.[7] È risaputo che già i simbolisti, in netta reazione con il contenuto sentimentale della letteratura romantica, avevano ridotto la poesia ad una sintetica forza suggestiva. Per essa veniva riconosciuta quella particolare volontà operosa che tecnicamente ricercava nel verso, e in modo particolare nella parola, una pura musicalità.[8] Rotta la sintesi estetica di contenuto e forma, soltanto quest'ultima era considerata elemento essenziale della poesia e, nella negazione del valore sentimentale e strutturale, ogni lirismo era affidato al giuoco di ritmi raggiunti con effetti puramente verbali.

Su questa via il Bremond arriva alla logica conseguenza che « l'expression devient poétique, le vers poésie dès qu'une technique subtile et patiente... est arrivée à capter... les ressources mu-

sicales du langage »[9]. Volendo esemplificare, il nostro autore sceglie in Racine i suoi talismani, cioè « tout ce qui, parmi les suites de mots dont se compose un poème produit plus efficacement et plus immédiatement l'incantation poétique ».[10] Ora, come non vedere che questo incanto poetico, teoricamente cosí affermato, sùbito si trasforma in un nuovo criterio di valutazione critica? E, peraltro, come non trarre la conseguenza che, giudicando in questo modo, una completa revisione della letteratura francese era non soltanto possibile, ma indispensabile?

Non diversamente da quanto era avvenuto cento anni prima, quando, nella ricerca delle ascendenze romantiche,[11] una luce nuova era stata proiettata su tanti autori, rigenerando con una rilettura le loro opere; ugualmente, ora, piú vive immagini ed ombre inattese appaiono nel fascio luminoso della critica simbolista. Fra le prime conseguenze di questa tendenza, negli anni verso il 1930, si manifesta la necessità di segnalare antologicamente le scoperte compiute col lume magico della poesia pura e da piú parti, per quanto riguarda il nostro periodo, si sollevano ad un tempo grida di ammirazione per le bellezze conquistate e di sdegno per tante secolari dimenticanze.

Siamo negli anni in cui, secondo quanto ho indicato nel capitolo precedente, incominciano ad essere ascoltate, anche in Francia, le voci straniere favorevoli al riconoscimento di una poesia barocca. Proprio allora, dall'interno, il fortunato incontro di una tendenza erudita con un originale concetto critico fa sentire piú acuta la necessità di rivalutare un momento importante della storia letteraria. Dicendo che questa concomitanza si giustifica con un generale approfondimento della teoria simbolista non sembri che ci si voglia affidare ad una soluzione troppo facile, almeno per quanto si riferisce alle influenze venute dalla Germania e dall'Italia. Con una certa sicurezza può essere affermato che il punto di origine di questo armonico convergere di tendenze e d'interessi, senza dubbio, si trova nella generale, anche se differente, assimilazione di una cultura alla quale fu possibile in certo modo essere debitori, anche negandola. Per quanto riguarda poi, in particolare, la critica francese, in quel momento essa riassimila, debitamente approfondito, il principio estetico che mezzo secolo prima aveva donato a tutta l'Europa. L'assimilazione si effettua quando piú utile è il contributo, pro-

prio negli anni in cui si compie l'ultimo passo verso il riconoscimento dell'età barocca, quando finalmente gli autori vengono riconosciuti e rilette le opere.

Non è, pertanto, arrischiato precisare che se la critica francese scoprí, per virtú propria, un capitolo nuovo della sua storia letteraria, a questo capitolo il titolo fu offerto, con mezzi diversi, dalla cultura europea; e non soltanto il titolo, ma i limiti e, con essi, la definizione. Allora, sotto quella nuova insegna, tutti si affrettarono a riunire tanti testi per la prima volta messi in luce; mentre, per altro, non poca fu la confusione degli studiosi francesi nell'uso di un termine che, se forse era nuovo nella storia della loro critica,[12] certo era ostile alla tradizione.

Siamo, come è facile vedere, nel periodo di una prima e provvisoria sistemazione storica. Un gusto nuovo guida le letture, indicazioni autorevoli, anche se straniere, le confermano, una facile catalogazione le valuta, ma non poche perplessità nascono dalle innumerevoli testimonianze incontrate. In tanto affannoso rinnovamento, assente per un tempo la critica universitaria, tutto quel difficile lavoro è compiuto dalla critica militante. Si osservi con quanto zelo esso venne compiuto.

Quale raffinato e impenitente lettore sia stato Valery Larbaud a tutti è noto, perché da tutti la sua profonda passione letteraria è stata giustamente ammirata.[13] Adunque, quando nel 1922 *La Nación* argentina offrí al critico l'occasione di mettere in luce le sue originali qualità, si può immaginare con quale entusiasmo egli accogliesse il progetto. Nacquero, allora, le famose *Lettres de Paris*[14] in cui, vicino a note dedicate ai precursori della letteratura contemporanea e ai suoi piú lodati rappresentanti, alcuni studi descrivevano quelle « petites chapelles remplies des plus rares trésors » che il critico aveva scoperto ripercorrendo il cammino miracoloso delle lettere francesi.[15]

Volevano essere, quegli studi, un richiamo non vano ad autori sui quali un troppo lungo silenzio gravava in modo funesto. In realtà, furono scritte pagine commosse, definite con sincera ammirazione « un très humbe hommage à des grands ancêtres »[16] e che, soltanto in apparenza, il loro autore affidava alla labile fortuna quotidiana di un giornale straniero.[17] Infatti, quando quelle pagine furono pubblicate in volume, ben chiaramente si dimostrarono la

sicura testimonianza di un momento della critica francese contemporanea al quale ho accennato, svelandosi, inoltre, storicamente significative per alcune indicazioni e rivelazioni inattese. Spiace, pertanto, che, accogliendo affrettatamente la modesta dichiarazione dell'autore, alcuni studiosi debitori per non poco di queste pagine, ne abbiano taciuto anche il semplice ricordo.[18] Con quelle note, non diversamente da quanto aveva fatto per il Cinquecento con Maurice Scève,[19] Valery Larbaud compiva, anche per taluni minori del Seicento, una riabilitazione non illusoria.

Il punto di partenza era ancora una volta dato da Boileau con un testo – la *Réflexion VII* su Longino[20] – che, ben piú acutamente del noto verso su Malherbe,[21] chiarisce un giudizio storico là dove spiega perché con il rigido legislatore del Classicismo vengano associati quali rappresentanti di un nuovo stile Bertaut, de Lingendes e Racan. Che cosa significhi dal punto di vista storico questo gruppo di poeti è esattamente il problema che si pone il nostro critico. Il quale, brevemente arrestato da Bertaut, già difeso[22] contro l'ingiusta severità del Sainte-Beuve,[23] dedica tutta la sua attenzione agli altri due seguaci di Malherbe.

Ricorderò senza indugi quale ammirazione susciti Jean de Lingendes in Valery Larbaud e con quanta compiacenza egli scelga alcune delle sue piú poetiche testimonianze.[24] Il secondo canto dei *Changements de la Bergère Iris* nella lunga descrizione preziosa del bacio è proposto quale « un des plus célèbres "*Baisers*" de la lyrique française »;[25] l'*Elégie pour Ovide*, ridotta ad una quarantina di strofe, è giudicata « un des chefs-d'œuvre indiscutés de la haute lyrique française »;[26] dell'*Ode à la Reine* viene riportata la strofe piú dolorosa, perché in essa si sente « une qualité unique dans toute la poésie française »;[27] di una canzone è ricordato l'indimenticato ritornello, « *La faute en est aux dieux / qui la firent si belle* », che l'epoca romantica rese indimenticabile.[28] Il critico si compiace di un certo « ruissellement de bijoux poétiques »[29] che trova ad ogni passo di questo tenace virtuoso e per meglio caratterizzare una grande facilità poetica ricorda il Marino e la sua aspirazione ad una musica fatta con le parole.[30]

La concezione dell'abate Bremond trova la sua esemplificazione in queste osservazioni del Larbaud?[31] Certo, non è possibile dubitare che lo studioso tenga l'occhio ben fisso alla via indicata da un

gusto maturato nelle piú recenti discussioni critiche, mentre il suo orecchio, ben attento alle voci della poesia contemporanea, non evita di additare, fra tanta povertà, la ricchezza ritmica del poeta barocco.[32] Pur giudicato « *poeta minor* », l'autore storicamente appare, per le sue qualità musicali, piú ingenuo e piú appassionato di Desportes, piú facile e meno retorico di Malherbe, sicuro quanto Racan. Ma, fra tutti, il piú armonioso, il piú gentile, il piú sensuale: in una parola, il piú vicino ai nostri tempi.[33] Per tali qualità nella sua opera sono rintracciati infiniti talismani, quelle liriche consonanze con un gusto moderno che trasformano il poeta dimenticato in una voce contemporanea.

Non diversa la riduzione di Racan all'attualità.[34] In questo caso, il punto di partenza è un giudizio di Sainte-Beuve,[35] affrettato e inesatto, sulle *Odes sacrées*. Poiché queste appaiono al nostro critico di gran lunga superiori in bellezza artistica alle *Poésies lyriques profanes* di cui si è fatto editore,[36] egli si affretta a dimostrare l'errore di Sainte-Beuve e di quanti lo seguirono, riportandosi piú esattamente al giudizio dei contemporanei che in Racan, piú del poeta profano, ammirarono sempre il poeta sacro.[37] In concreto, tutte quelle odi religiose non possono essere considerate né una semplice traduzione dei *Salmi* né una parafrasi, giacché in quel numero considerevole e forse esagerato di versi il poeta si limitò a chiedere alla Bibbia temi ed allusioni, componendo per conto suo dei veri poemi religiosi. I quali, se per le frequenti allusioni contemporanee sono ricchi di un contenuto interessante, ancor piú per la ricerca voluta di ritmi nuovi offrono un esempio di originale poesia. Non è, quindi, possibile trascurare una produzione che di per sé s'impone storicamente come l'opera lirica capitale del secolo XVII, « celle-là même — afferma senza indugi Valery Larbaud — que nous cherchions en vain, entre Malherbe et Jean-Baptiste Rousseau ».[38] Nessun altro poeta del Seicento francese potrebbe esser indicato piú ricco di insegnamenti formali di Racan.[39] Poeta religioso ma non mistico,[40] egli è, soprattutto, quella grande voce che fornisce alla poesia francese i nuovi mezzi tecnici i quali, sempre maggiormente perfezionando l'alessandrino, permetteranno la creazione del verso libero.[41] Cosí Racan, proprio nella sua opera piú trascurata, appare maestro di forme nuove, non diversamente da Jean de Lingendes, virtuoso della piú ricercata musicalità.

Ora, chi ben consideri questo particolare modo di valutare due poeti minori dell'età barocca, facilmente comprenderà come Valery Larbaud, proponendosi di caratterizzare in senso positivo due poesie, offra validi contributi alla storia di una maniera di cui queste testimonianze provano l'estensione e la profonda importanza letteraria. Certamente non siamo ancora, con queste ricerche, all'applicazione letteraria del concetto di Barocco che, aumentando le testimonianze, si offrirà come la via piú comoda per una classificazione. Ma che a questa soluzione ci si avvicini, mi pare di vedere indicato qui da piú segni e principalmente dalla esagerata valutazione dell'eccezionale perizia tecnica e degli sforzi per realizzarla in ogni modo. Si aggiunga, poi, un indizio di minor conto, ma non meno significativo. A proposito di alcune strofe descrittive delle *Odes sacrées* Valery Larbaud ricorda senza indugio i poeti metafisici inglesi.[42] È questo il richiamo che servì per avviare sul suo cammino A. Boase? Non saprei rispondere con sicurezza. Tuttavia, anche un rapporto sottolineato cosí rapidamente indica il diffondersi progressivo di un'interpretazione critica generale che, cercando e trovando risonanze in ogni letteratura, sempre piú si afferma nel suo significato e nei suoi limiti.

Se, verso il 1930, Valery Larbaud non si serve ancora in modo esplicito del concetto di Barocco per definire una maniera di cui rivaluta importanti rappresentanti, non per questo si può dire che in Francia, da piú parti, non fosse incominciato un piú efficace interesse per quel concetto e per la sua possibile applicazione ad un'età che esso si proponeva di definire. Infatti, precisamente in quegli anni, A. Boase notava i primi segni di un nuovo giudizio critico in formazione per la letteratura del Seicento in generale e, in particolare, per l'epoca barocca.[43] Né si può trascurare che, fin dal 1927, J. Cassou aveva scritto una *Apologie pour l'art baroque* in cui, dopo di aver affermato che « le Baroque est toute une époque et tout un monde »,[44] con alquanta imprecisione confondeva Barocco e barocchismo e li faceva derivare dalla Controriforma, giudicandoli la sintesi di tutti gli eccessi e di tutte le decadenze delle arti occidentali. Si trattava, come è facile pensare, di un'apologia piuttosto polemica e come tale non equilibrata, ma che, divulgando motivi culturali nuovi, aveva il merito di obbligare alla riflessione non pochi disattenti.

Altrettanto direi dell'articolo su D'Aubigné scritto da Thierry Maulnier nel 1930 con scopi apertamente politici.[45] Anche in questo caso, un autore non molto noto ritornava nel circolo degli interessi attuali e, offrendo un esempio di personalità eccezionale e di poesia sovente eccessiva, nello stupore ammirato che sollevava, serviva a quella pubblicità di cui aveva avvertito il bisogno già il Larbaud.[46] Infine, i colloqui di Pontigny del 1931 chiudevano questo altro periodo della storia dell'applicazione letteraria del concetto di Barocco in Francia. Suscitando una discussione tra P. Dejardins, Paul Fierens e il prof. Arsène Soreil sulle possibilità d'individuare elementi barocchi nella letteratura francese,[47] in quelle fruttuose giornate, contro la tesi estrema di E. D'Ors, s'imponeva una meditata soluzione che, confermando l'attualità del problema, auspicava ed incoraggiava un avviamento piú omogeneo delle ricerche.

* * *

2. - I primi risultati non si fecero attendere. Deve essere considerato un benefico effetto di questa nuova concezione critica il superamento dell'interpretazione tradizionale di Corneille. Dove prima era statò ammirato il costruttore classico, fedele ai precetti aristotelici nei quali sicuramente s'imbrigliava una lucida ispirazione, ora, al contrario, attraggono tutte quelle liriche testimonianze in cui un talento, che si vuole indipendente, sfugge ai precetti per affermare la propria originalità.

Quando nel 1936 J. Schlumberger intraprende una « promenade anthologique » attraverso l'opera di Corneille,[48] il critico, guidato dal suo gusto avvertito e spregiudicato, si accorge di aver raccolto quasi d'istinto soltanto quegli « abandons lyriques » dove « le génie deborde ».[49] Due anni dopo, il Brasillach procede ancora piú avanti[50] e, pur cadendo nella piú tradizionale critica sociologica, mette vivacemente tutta l'opera del Corneille a contatto con il suo tempo. Le opere giovanili sono preferite alle tragedie dell'età matura[51] e, a proposito della *Illusion comique*, è fissato in questo modo il rapporto con l'età di Luigi XIII: « Je ne connais pas d'œuvres où l'on puisse saisir mieux d'une manière authentique la poésie rêveuse et passionnée de Corneille dans des décors contournés et précieux où le baroque Louis XIII devient l'architecture même du songe ».[52] Cosí, quasi inavvertitamente, il concetto di Barocco è introdotto a

spiegare quella parte lirica dell'opera di Corneille che viene rivalutata. E questo mentre, per altra via, con gli studi del Rivaille[53] e di R. Caillois[54] si approfondisce la psicologia del poeta, dimostrandone la stretta dipendenza da alcune correnti morali del suo tempo che saranno considerate vere espressioni della spiritualità barocca.[55]

In questo modo si ottiene il risultato di contribuire, per due vie convergenti, alla chiarificazione delle realtà culturali e poetiche di un'epoca che, per merito del Brasillach, incomincia ad essere chiaramente distinta e denominata.[56] Si aggiunga, inoltre, che nel '37 il volume di E. D'Ors ed altri articoli dello stesso autore, suscitano commenti non privi di riserve;[57] mentre, nello stesso anno, per iniziativa di studiosi di storia dell'arte, in anticipo sui letterati, la rivista « La Renaissance » dedica un numero speciale al Barocco americano,[58] e da piú parti, accogliendo un progetto vecchio di un decennio, si riparla di fondare un'associazione di amici del Barocco alla quale aderirebbero Germaine Baumont, Jean Cassou, Francis de Miomandre. Uno dei primi gesti della associazione dovrebbe essere quello di ottenere la rimozione della statua del Bernini relegata per errore in un angolo dei giardini di Versailles.[59] Manifestazioni esteriori, queste, e di puro significato letterario; ma che indicano quale importanza avessero i risultati raggiunti da una sempre piú intensa « pubblicità », grazie alla quale il concetto di Barocco, dopo tante resistenze, pare, quasi improvvisamente, essere accolto di buon grado da tutti.

Come curioso esempio di questo interesse può essere utile ricordare una pagina estravagante di B. Crémieux sulla prosa francese del Seicento,[60] in cui il termine ed il concetto di Barocco sono usati per classificare il romanzo di quella età.[61] Il progresso compiuto rapidamente dalla critica si può avvertire molto bene in questa pagina dove, senza dubbio, il Barocco è opposto al Classico, utilizzando la seguente definizione: « Le Baroque ou, si l'on préfère, le contraire du Classicisme, c'est abstraire un sentiment (ou aussi bien une forme), l'isoler, le gonfler, le déformer, le styliser ».[62] Osservi il lettore la studiata precisione di questa definizione e, tralasciando per ora l'inconsapevole suo valore negativo, veda come, riunendo sotto un'unica insegna tanti elementi anticlassici, il critico abbia scoperto l'utilità di un concetto che acquista in questo modo anche un'importanza storiografica. È facile pensare che, proprio per questa

sua utilità, il concetto di Barocco era destinato a decadere rapidamente in una formula. Una formula che, illudendo chiunque di penetrare senza difficoltà nel mondo di ogni poesia sbocciata tra Rinascimento e Classicismo, da tutti sarebbe stata cercata, usata e logorata.

Non c'è dubbio che, arricchendosi di un significato storiografico, il concetto di Barocco compiva uno dei passi piú importanti nella storia della sua penetrazione in Francia. Che questo passo diventasse inevitabile dal momento in cui il concetto, ridotto ad una formula, rivelava la sua astratta generalità, è ugualmente certo.

Da piú parti era stata avvertita la necessità di ancorare quella comoda, anche se illusoria, categoria letteraria ad un periodo che in qualche modo gli fornisse la concretezza di cui mancava. A tale approfondimento invitava, in primo luogo, il vuoto storiografico prodotto dal capovolgimento dello schema classico; ma si aggiungano, pure, i risultati acquisiti dagli storici dell'arte, il diffondersi dell'importanza della rivalutazione di Sponde e di altri poeti minori, i sempre piú numerosi studi tedeschi sull'argomento e, anche, un'evidente reazione alla tesi, se altra mai astratta, del D'Ors.

Per tutti questi motivi la necessità di definire « Barocco » un periodo ben circoscritto della letteratura francese s'imponeva agli studiosi in modo inderogabile. A Thierry Maulnier va il merito di avere, fra i primi, avvertito l'importanza del problema e di avere validamente operato per risolverlo. Poiché si può essere sicuri che, quando questo autore scrive la sua *Introduction à la poésie française*,[63] egli ha perfettamente avvertito la necessità di dare una nuova sistemazione storiografica a quel periodo della letteratura francese il quale, giudicato fino a pochi decenni prima il piú chiaramente sistemato dal progresso del pensiero storico, apparve in seguito del tutto confuso e imprecisato.

A dire il vero, questa opera di sistemazione è compiuta nel 1939 dal Maulnier non col proposito deliberato di una particolare rivalutazione, ma nel complesso di una generale e nuova interpretazione di tutta la poesia francese. L'avviamento è dato da alcune posizioni teoriche ben precise che sono chiaramente esposte in quella prima parte (pp. 1-32) dell'*Introduction* che, proprio per questo, è non meno importante delle altre due (pp. 33-66; 67-102). Qui si può vedere come una concezione estetica, per le discussioni suscitate e

la maturità raggiunta, raccolga definitivi risultati critici. La poesia è considerata ancora una volta, nella sua essenza, ineffabile. Tuttavia, essa non viene concepita come pura forma e meno che mai, secondo l'insegnamento del Bremond, come musicalità. Vigorosamente è rivendicata l'indefinibile particolare originalità di ogni lirica, irriducibile ad ogni astratta generalizzazione e catalogazione. Contro il Valéry è riaffermata la sintesi indissolubile di contenuto e forma[64] e, nella negazione di una riduzione della poesia ad una forza mistica,[65] si riafferma il potere creatore dell'attività poetica e, in modo assoluto, la sua capacità di offrire « au plus solide du langage et au plus mystérieux du monde le lieu d'une miraculeuse coïncidence ».[66] Formula felice, questa, con la quale il Maulnier tenta di risolvere la preoccupazione, generale dal Simbolismo in poi,[67] di arricchire la poesia di poteri conoscitivi, razionali, intuitivi o magici che essi siano. Il poeta viene riconosciuto unico interprete di arcane verità e colui che solo è capace « d'évoquer par ses moyens propres la part ineffable qui se trouve en chaque chose nommée »; onde, ogni voce lirica è « le moyen plus efficace dont nous disposions pour explorer ce qui dans l'univers se refuse au langage explicite ».[68] La storia della poesia, quindi, altro non può essere che una serie di uniche fortunate rivelazioni di un universo ignoto,[69] mentre al critico compete proprio l'alto ufficio di additare ogni rivelazione e tutte le risonanze.

Questo è il principio estetico con il quale il Maulnier intraprende il suo cammino esplorativo nella storia letteraria francese.[70] Ma non si deve credere che egli proceda nel viaggio armato soltanto di un nuovo concetto critico, giacché è facile osservare come lo soccorra anche una sollecita conoscenza delle piú confermate conquiste dell'erudizione contemporanea.

Ricordando quanto fin qui ho elencato, non potrà sfuggire come il nostro critico sintetizzi in una sua particolare interpretazione storica tendenze e valutazioni che, a quella data, erano state segnalate alla cultura francese e da questa accolte molto piú favorevolmente di quanto comunemente si pensi. Non era, certo, un'importante novità negare nel 1939 ogni possibile confusione tra il Seicento e il secolo di Luigi XIV.[71] Anche l'affermazione che « l'apogée de Louis XIV a été précédée de l'apogée de Louis XIII et de Richelieu »[72] aveva validi precedenti ben noti e già indicati. Ugualmente non è

originale la difesa della ricchezza culturale di un periodo riconosciuto ormai da piú parti per quanto continuava e per quanto prometteva.[73] Tuttavia, è senza dubbio nuovo lo sforzo del Maulnier di storicizzare di quegli anni non soltanto la cultura in genere, ma, in modo piú particolare, la letteratura, descrivendola nelle sue maggiori e minori espressioni poetiche per considerarla come un periodo in sé limitato e quasi direi conchiuso nelle sue qualità e nelle sue caratteristiche. Sempre, per i decenni tra il Cinquecento e il Seicento, si era parlato di un periodo di transizione e, ora, il Maulnier afferma: « Le temps de Louis XIII n'est pas riche seulement de ce qu'il enfante et prépare, mais de ce qu'il mène à son terme »;[74] sempre si era sorvolato su quegli anni, conquistati dal fascino unico del grande Luigi e, ora, il nostro critico sostiene che del primo Seicento « le Grand Siècle ne fait que continuer la noble ordonnance ».[75]

Tante realizzazioni appena ricordate, sovente trascurate, sono ora portate in primo piano; un mondo letterario di cui si era avvertita l'importanza quasi per riflesso, è ripopolato di uomini e di opere.[76] Ecco l'opera eroica di D'Aubigné (« notre Hugo,... celui que Hugo crut être et réussit à faire croire qu'il était »);[77] ecco Desportes con il « miraculeux sonnet des *Ombres* »;[78] ecco Bertaut e il cantico alla Vergine « que Péguy dans ses grands moments ne dépassera pas ».[79] Poi, Jodelle e Garnier; ma, soprattutto, il dimenticato Garnier, lirico piú che drammaturgo, « un élisabéthain »,[80] « un des plus grands lyriques français ».[81] Quindi Malherbe, con i suoi poemi « d'une substance si dense, si pure, si inaltérable qu'il n'en est guère qui puissent être dits plus exactement immortels »;[82] e Maynard, considerato erratamente un poeta minore, mentre, invece, « il plane et respire à l'aise à une altitude lyrique que Lamartine et Hugo ne songent même pas à atteindre ».[83] Ultimo Corneille, « un poète plus grand que sa gloire »,[84] ammirato tuttavia unicamente nei suoi piú sicuri risultati lirici perché soltanto in essi si sente quella energia eroica che sa raggiungere un completo possesso del mondo.[85]

Cosí l'appassionata critica del Maulnier illumina una felice stagione della poesia francese. Né sembri inopportuna l'ammirazione eccessiva con la quale il critico esprime la gioia di una prima lettura o l'orgoglio legittimo di una scoperta. Anche questo eccesso

era necessario come un passo indispensabile per suscitare con i nuovi interessi quelle seguenti piú meditate letture dalle quali sarà lecito attendersi un equilibrato giudizio estetico.

Infatti, quando nel 1941 Thierry Maulnier ritornò, ancora per una volta, ai poeti barocchi, il lavoro critico da lui e da altri precedentemente compiuto facilitò non poco il compimento di un nuovo progresso nella valutazione di quella letteratura. Frutto di un interesse maturato negli anni, il nuovo saggio[86] si diffonde a provare, con la piú ampia ricchezza di testi, i giudizi critici che nell'*Introduction* erano suonati talvolta eccessivi, sempre paradossali. Superato finalmente il momento polemico in cui la grandezza della poesia barocca richiedeva di essere rivendicata, il critico assume consapevolmente il còmpito di approfondire per ogni lato l'importanza storica e l'originalità artistica di quella stessa poesia. L'importanza e l'originalità vengono dimostrate sia segnalando in opere diverse la presenza della piú ricca tradizione letteraria, come rintracciando di ogni autore l'intima voce personale. In una letteratura definita « un microcosme de la poésie française »,[87] il Maulnier scopre inattesi richiami a poeti lontani fra loro nel tempo e nel gusto; mentre, nella convinzione che « la poésie de cette époque ne fait pas double emploi »,[88] egli strappa all'oblio alcuni versi concisi e tragici di Pierre Motin, una sequenza religiosa di Germain Habert de Cérisy, le *Plaintes de Pénélope* del Du Perron. La particolare attenzione offerta a Sponde e a Théophile, poi a Gombauld ed a Godeau non è piú il risultato di uno stupore ammirato, ma un meditato apprezzamento che raggiunge, dimenticate le prime formule generiche, un'approssimazione critica che non può facilmente essere trascurata.[89]

Un risultato uguale non mi pare raggiungere il critico quando si propone d'illustrare, sulla via già intrapresa nel '39, l'importanza storica di questa poesia. Gli umori polemici, ben lontani dal maturare un equilibrato giudizio storico, nella loro irrequietezza, svelano l'indecisione di una critica alla quale manca la guida di una concezione estetica ben sicura. Infatti, trascurato il principio fondamentale dell'unità inscindibile della categoria artistica e accettata la possibilità di qualificare barocca o preziosa o classica la bellezza poetica, il Maulnier non avverte d'innalzare a concetti estetici di valore assoluto elementi di puro carattere

psicologico. La giovinezza ardente degli uomini del primo Rinascimento, la varietà dei loro tentativi letterari, l'illimitata passione di ogni ricerca stilistica, il gusto del nuovo e del meraviglioso per il Maulnier sono ancora vitali nell'epoca barocca. E con essi, pure, un chiaro gusto prezioso, che non sarebbe semplicemente una moda imposta da alcuni salotti parigini, ma quel particolare « raffinement sur la pensée obtenu par l'usage savant du mot »[90] che, elevato già ad espressione poetica dal Petrarca, aveva trovato in Maurice Scève e nei petrarchisti francesi del Cinquecento i piú illustri rappresentanti.

In tal modo si svela una continuità letteraria che al critico, ignaro della necessità di attribuire puramente un valore storico ai termini di cui si serve, offre la facile soluzione d'identificare età unite fra loro soltanto da alcuni elementi in apparenza simili e di definire indifferentemente rinascimentale il primo Seicento e barocco il pieno Cinquecento. Come stupire, pertanto, che proprio la poesia del Rinascimento venga giudicata « notre grande poésie baroque »[91] e che ai poeti del primo Seicento sia riconosciuta un'importanza storica « en leur restituant leur place dans le vaste système de la Renaissance dont ils font partie »?[92] Se questa soluzione, nel suo proposito di reagire allo schema storiografico classico, a prima vista può apparire seducente, sottoposta poi ad un attento esame svela tutta la sua debolezza. Poiché quelle glorie, a ragione sottratte al regno di Luigi XIV, sono incapaci di aggiungere nuova luce a Francesco I o ai suoi successori, fondandosi il nuovo schema sulla astratta finzione dell'esistenza di uno stile collettivo, che unirebbe in un'immensa e solidale evoluzione quanta poesia fiorí in Francia dalla scuola di Lione a Corneille.[93] Ora, una simile evoluzione, anche se per alcuni elementi parrebbe offrire concrete testimonianze della sua esistenza, mai potrà essere considerata una realtà artistica, perché questa non è né evolutiva né progressiva, ma sempre individuale. Nel migliore dei casi essa sarà una maniera o un clima letterario nel quale, tuttavia, tanti poeti insieme accomunati e cosí genericamente definiti perdono le particolari caratteristiche e con esse la ragione stessa della loro vita nella storia della poesia.

Anche volendo riconoscere l'esistenza di una poetica comune per cosí lunga serie di decenni, si veda come lo stesso Maulnier avverta ugualmente l'imprecisione della formula da lui proposta. In

piú luoghi del suo saggio il critico scambia liberamente i concetti di Rinascimento, di Preziosismo e di Barocco, tutti opponendoli al Classicismo. Tuttavia, in una pagina centrale di questo scritto dove tenta di riunire le due parti, quella storica e quella critica, il Maulnier, fatto timoroso dall'audacia della nuova tesi e non sordo alle forti ragioni dell'interpretazione tradizionale, sembra ritornare, almeno in parte, proprio alla tradizione quando propone di definire quello stile « un classicisme baroque ».

La formula è ingegnosa per la sua preoccupazione di conciliare « toutes les contradictions d'une ère de transition »,[94] ma ancora una volta lascia il problema critico insoluto. Peraltro, che cosa meglio di questa formula poteva dimostrare l'insoddisfazione provata dal nostro critico di fronte ad una sintesi che egli, per primo, sentiva non preceduta da una sufficiente lettura analitica? Non a caso, e certo per provata esperienza, il Maulnier, piú d'ogni altro, sosteneva la necessità di riprendere attentamente l'esame della poesia barocca della quale, non senza intenzione, anche in questo saggio, volentieri trascrive numerose testimonianze.

* * *

3. - In verità, in quegli anni, l'esigenza di non risparmiare gli sforzi nella paziente analisi della letteratura del periodo barocco era avvertita in modo generale. Ne fanno fede, piú ancora degli studi accennati, le antologie che numerose, in breve volgere di tempo, li seguirono e li completarono. Se lo studio del Maulnier di cui ho detto, nel 1941 è presentato come un avviamento storico e critico ad una ricca antologia di poeti preziosi e barocchi preparata da D. Aury, non può essere dimenticato che, in quello stesso anno, M. Arland, pubblicando una *Anthologie de la poésie française*, dedicava a questi stessi poeti ben cento pagine delle seicento complessive.[95] Né, anche in questo caso, si trattava di una semplice presentazione di testi, poiché questo critico faceva importanti tentativi per caratterizzare i vari autori.

Negativo ancora una volta su Du Bartas,[96] l'Arland considera D'Aubigné il piú grande dei barocchi francesi,[97] mentre non risparmia sforzi per una completa riabilitazione di La Cepède.[98] Invece, sugli altri maggiori poeti i suoi giudizi suonano generici ed affrettati, tanto quando viene ammirata la spontaneità di Théophile[99] o la forte

originalità di Tristan,[100] come quando è precisata la novità di Saint-Amant[101] o la sicurezza esemplare di Sponde.[102] La difficoltà d'indicare con una certa interpretazione tanta varietà di voci e di sentimenti è piú che evidente. La sintesi piú vasta si dimostra vana tanto quanto l'analisi piú minuta, poiché ogni sommaria catalogazione trascura per necessità una parte della realtà storica.

Questa realtà storica, con il procedere delle letture, appare cosí complessa e ricca nel periodo barocco che, quando nel 1942 A. M. Schmidt si propone d'illustrare « la jeune poésie et ses harmoniques »,[103] proprio a questo periodo giudica logico di paragonare tutte le istanze poetiche che da ogni parte vengono segnalate in quell'anno. Una particolare « symbolique du rêve » segnala lo Schmidt negli scrittori del tempo di Enrico IV e di Luigi XIII; ed anche la superstizione della parola, un amore per la natura trasformato in pretesto per operazioni magiche; infine, un'attrazione carnale che diventa un'alchimia della mente: particolari, questi, che il critico riconosce vitali, con tutta la loro forza, nella piú recente poesia. Pertanto, senza esitazione, egli dichiara: « En 1942 la situation de la poésie est analogue. Un âge baroque commence ».[104]

Come non accogliere simile affermazione come una prova dell'attualità di poeti che, vent'anni prima, nessuno leggeva? Che tanto successo letterario fosse in parte dovuto agli ultimi sviluppi della poetica simbolista non credo piú possibile mettere in dubbio. Tuttavia, si aggiunga a questo fattore anche la dichiarata volontà di trovare, per le più nuove ricerche letterarie, appoggi nella tradizione. Sempre per tale motivo riviste d'avanguardia presentano volentieri dei testi poetici barocchi[105] e una collezione dedicata da un editore parigino ad opere dimenticate, ma ricche di attualità, nel '45 pubblica tutta l'opera nota di Sponde,[106] nel '46 *Le page disgracié* di Tristan,[107] nel '48 le *Nouvelles tragi-comiques* di Scarron.[108] E questo mentre altre antologie continuano ad offrire testi barocchi nuovamente messi in luce. Nella sua *Anthologie de la poésie religieuse française*, del '43, D. Aury offre, per una seconda volta, largo posto alla lirica religiosa del periodo barocco;[109] altrettanto concede nel '46 R. Bray nella sua antologia della poesia preziosa.[110]

Finalmente, quando, in quegli stessi anni, Th. Maulnier ritorna sull'argomento, presentando una personale scelta di quella poesia con lo scopo dichiarato di offrire « une image fidèle de ce qui dans

la poésie du XVII[e] siècle, apparaît valable aux hommes de notre temps »,[111] è chiaro che lo studioso può giovarsi dei vantaggi offerti da tutto questo vasto lavoro di analisi critica. Infatti, di buon grado, il Maulnier riconosce tutto quello che la sua scelta deve ai lavori della critica piú recente, sia quando ricorda che M. Arland ha scoperto Martial de Brives,[112] come quando riconosce a P. Valéry il merito di aver messo in luce la poesia del P. Cyprien.[113] Tuttavia, quale frutto egli abbia tratto dalle nuove letture della poesia barocca francese meglio si avverte analizzando alcune nuove tesi qui esposte dal nostro critico. Poiché, se non è di grande importanza il fatto che egli sottrae D'Aubigné al Rinascimento,[114] è invece degna di nota quella sua insistenza sulla complessità di tutta la letteratura secentesca.[115] La formula proposta nel '41 non pare piú soddisfare il Maulnier, ora che egli ricerca una vera soluzione storica, capace d'illustrare tanto il fenomeno del Barocco come quello del Classicismo. E se rimane fedele alla differenza delle due parti del secolo, è notevole come egli sottolinei in modo particolare l'« ébullition permanente » che tutta percorre quei decenni[116] per giungere, non senza esitazione, a proporre una nuova tesi, secondo la quale il Classicismo sarebbe uno sforzo letterario tipicamente francese, compiuto allo scopo di limitare l'internazionalismo barocco.[117]

Chi si sarebbe atteso un cosí improvviso, anche se celato, ritorno allo schema storiografico tradizionale? Esempio tipico di una confusione di concetti espressi con termini svuotati del loro vero significato storico, questa tesi, non priva di un'anima di verità, è uno degli sforzi piú curiosi per conciliare alcune tendenze della critica francese contemporanea. Non a caso essa segna un momento importante dello sviluppo di una concezione storiografica che, fedele alla tradizione contro ogni prova opposta, pur tuttavia trova sempre nuovi argomenti per dichiararsi vitale. Che proprio il Maulnier, cioè uno dei primi difensori della letteratura barocca, ne sia diventato l'assertore è quanto mai utile per comprendere quali difficoltà sempre incontri, per penetrare nella cultura francese, ogni concetto che si dichiari contrario al Classicismo.

Tuttavia, l'esempio del Maulnier non è il solo capace di provare come una tradizionale concezione, ad un tempo storica ed estetica, abbia costretto alcuni studiosi francesi del nostro pro-

blema a credere in fallaci quanto illusorie generalizzazioni. Non c'è dubbio, infatti, che nel '48 commette un simile errore pure E. Simon, quando si propone d'illustrare minutamente quello che egli chiama « *l'esprit du Baroque* ».[118] Poiché se, nello sforzo di considerare il Barocco una categoria spirituale, il nostro critico dimostra di accogliere la tesi di E. D'Ors; peraltro, mi pare evidente che all'eccessiva facilità di tale accoglienza egli viene spinto dal proposito di contrapporre alla categoria classica una categoria altrettanto significativa di un momento eterno dell'umana spiritualità. Per questo motivo la sua è una lieta affermazione, non solo di scoperta ma di sollievo, quando, al termine di una argomentazione logicamente dedotta, egli crede di poter affermare: « il y a un élément baroque dans toute œuvre d'art, jusque et y compris dans l'oeuvre classique ».[119] Considerando il Barocco « une affirmation de vie triomphante »,[120] il Simon non esita ad aggiungere nuovi generi ad una specie che il D'Ors aveva già voluto ricca e varia.[121] Pertanto, egli non si limita a considerare il Barocco una categoria estetica poiché, privo della guida sicura di un principio teorico, egli, sempre piú generalizzando, confonde un semplice termine storiografico con un elemento fondamentale di cultura, poi di civiltà e, finalmente, di vita spirituale. Come stupirsi che su questa via il critico, in seguito, tenti d'individuare storicamente non soltanto una letteratura barocca, di cui i massimi rappresentanti francesi sarebbero Corneille e Bossuet, ma anche non esiti a riconoscere caratteristiche barocche nella politica del Seicento, in una particolare forma dello stato tipica di quell'epoca, nell'organizzazione della Compagnia di Gesú, in alcune norme morali e, persino, in curiose consuetudini della vita quotidiana del secolo di Luigi XIV?[122]

Messosi sulla via delle astrattezze, è chiaro che lo studioso non certo alla storia si offre con nuovi mezzi d'interpretazione, ma da questa trae all'infinito documenti e testimonianze per provare maggiormente la sua tesi. La quale, di conseguenza, vuole essere giudicata soltanto come tale. E se la storia registrerà in questo modo una violenza di piú, non prova stupore chi ricorda le non ancora tramontate violenze compiute in nome del Romanticismo, poi del Decadentismo e, oggi, del Preziosismo.[123]

Rimarrà, invece, quanto mai determinante questa ripetuta testi-

monianza dell'assimilazione francese di un concetto quasi imposto dalla generale cultura europea e appena avvertito dall'interno sviluppo di una caratteristica sensibilità letteraria. In modo particolare, proprio per la sua esagerazione e per la sua troppo facile e quasi illimitata accoglienza, la tesi sostenuta da E. Simon sarà da considerarsi un esempio, significativo piú degli altri, tanto del ritardo della cultura francese rispetto alle piú avanzate tendenze culturali straniere, come della forza conservatrice di una tradizione. Né deve stupire se, ancora per questa volta, una teoria, fragile figlia di umani pensieri, svela nella sua struttura paradossale la mancanza di una lenta maturazione.

* * *

4. - Questi sono, dunque, i risultati critici che sulla poesia dell'età barocca la critica militante francese a buon diritto vanta come raggiunti verso il 1950. Il vanto è tanto piú legittimo in quanto, priva dei mezzi illuminanti e rassicuranti del metodo erudito, questa critica ha compiuto un'opera di scoperta e di rivalutazione tale da rinnovare, non soltanto dal punto di vista critico, ma anche storicamente, tutta la prospettiva del secolo piú noto della letteratura francese.

Che una simile occasione sia sfuggita agli storici di professione è senza dubbio significativo della condizione attuale della cultura universitaria in Francia. Ma ancor piú significativo pare a me il fatto che, per almeno due decenni, dal '20 al '40, questa vasta revisione di valori letterari sia stata, non dico accolta, ma neppure discussa dalle menti piú pensose della critica accademica. Quando nel '30 A. Boase notava in Francia « une indépendance de jugement toute nouvelle à l'égard de quelques grands écrivains du XVII[e] siècle »,[124] lo studioso si riferiva, come ho detto, allo Schlumberger e al Brasillach, al Jouvet e al Fernandez, cioè a critici per nulla universitari. Quando nel '36, in occasione delle giornate franco-italiane di Roma, A. Bellonci accennava al Barocco come ad un termine storiografico utile per risolvere anche i complessi problemi della letteratura francese del Seicento,[125] non pare che tale accenno trovasse eco negli studiosi presenti, tra cui almeno il Pintard, in quegli anni attivo in fruttuose ricerche,[126] avrebbe dovuto non trascurare la nuova ipotesi di lavoro che gli veniva offerta. Ma si vedano, per una prova deci-

siva, le voci del *Dictionnaire du XVI^e siècle* che presumibilmente dovettero essere redatte in quegli anni e sarà facile controllare come per autori di cui ormai era stata avvertita, secondo indicazioni sicure, una storica originalità, vengano ancora ripetuti quei giudizi sfocati e comuni che erano stati preparati dalla piú limitata critica ottocentesca.[127]

Naturalmente, cosí ora affermando, non trascuro quanto, fino a questo momento, era stato efficacemente compiuto dalla critica storico-erudita anche per la letteratura del primo Seicento. Ho già detto, a questo proposito, e ampiamente ricordato,[128] come, nel decennio tra il '30 e il '40, i lavori del Bremond e del Mornet rappresentino la sintesi di un cinquantennio di ricerche dedicate a capovolgere lo schema storiografico classico. Ma, pur dopo cosí preziosi risultati, si può con sicurezza affermare che in quel preciso momento non veniva contemporaneamente avviata dagli storici francesi la rivalutazione della letteratura dell'età barocca. Questa se, in qualche modo e anche talvolta non senza perspicacia, veniva individuata, tuttavia non suscitava ancora l'interesse specifico per quanto di profondamente autonomo e di storicamente originale essa rappresentava. Tutto quel periodo tra Rinascimento e Classicismo continuava ad esser visto in funzione del grande trionfo del 1660 e se già era sinteticamente giudicato e valutato nella sua importanza, esso non veniva ancora ricollegato dalla critica francese al profondo movimento culturale che, sullo scorcio dei due secoli, aveva trasformato la vita intellettuale di non poche nazioni europee.

Pur tuttavia, questo periodo laborioso e fruttuoso per gli studi sul Barocco francese non giungeva al suo termine senza che anche la critica universitaria offrisse, nei modi piú opportuni, le sue valide forze alla rivalutazione di una letteratura storicamente cosí importante. Non mi pare dubbio, infatti, che la traduzione dell'opera di V. Vedel, pubblicata nel 1935 nella collezione di studi della « Revue de littérature comparée » diretta da P. Hazard e F. Baldensperger, indica in modo evidente come, per opera degli studiosi che, piú di tutti gli altri, avevano la funzione di coordinare le varie tendenze della critica europea, si sentisse la necessità di diffondere in Francia i risultati del nuovo indirizzo che prendevano all'estero gli studi sul Seicento francese.

La scelta dell'opera del critico danese, tra le molte che in quegli anni si venivano pubblicando in Germania, non è senza significato. Poiché è evidente che la critica francese, in quel momento cosí decisivo per il suo nuovo orientamento, era in grado di meglio comprendere ed apprezzare, non tanto una completa rivalutazione della letteratura barocca, quanto la preoccupazione teorica con la quale il Vedel contrapponeva la categoria barocca alla categoria classica, allo scopo d'indicarne, piú che la diffusione, la complementarietà. Onde, anche in questo caso, l'adozione del termine nuovo veniva offerta non come un sovvertimento di una concezione tradizionale, ma come un suo maggior approfondimento.

Non altrimenti si giustifica il fatto che in questo senso, sempre nel 1935, uno studioso francese, forse per la prima volta e in modo ancora timoroso, si sia servito del concetto di Barocco per indicare alcune tendenze letterarie che il suo giudizio critico rifiutava di catalogare nello schema classico. Pubblicando, infatti, in quell'anno le sue personali ricerche su Théophile de Viau,[129] A. Adam giungeva alla conclusione che i versificatori della scuola di Malherbe avevano voluto in teoria e in pratica una poesia che in nessun modo poteva essere detta classica. Leggendo le opere di quei versificatori, analizzando i loro programmi e le loro discussioni, il nostro studioso, quasi suo malgrado, era giunto alla seguente conclusione: « Quelques traits sommaires, quelques notations abstraites, une sensibilité nulle, incapable de toute impression sincère, délicate, une boursouflure de style qui dissimule l'indigence intérieure, voilà ce qu'offrent les rimeurs de l'école de Malherbe ».[130]

Questa indigenza spirituale espressa con una stilistica ampollosità è giudicata dall'Adam opposta al Classicismo e quindi, proprio per indicare questa opposizione, viene definita barocca. E barocco è detto Théophile de Viau nella prima fase della sua carriera artistica, in cui si dimostra fedele a questi princípi.[131] Pertanto, non c'è dubbio che alla nuova definizione lo studioso giunge proprio perché preoccupato di definire il tradizionale concetto di Classicismo che, considerato un valore estetico positivo, è opposto al Barocco. Il quale, per tale via, viene ripreso dal linguaggio critico, del tutto naturalmente, con il suo originale significato negativo. Aggiungerò che è precisamente questo significato negativo che permette all'Adam un'esatta intuizione storica che, per essere for-

mulata in una timorosa domanda, non per questo perde il suo valore illuminante e del tutto nuovo: « On a tellement dit que le Classicisme c'était la vérité, le bon sens, la mesure et que Malherbe en était le père! Comment aurait-on pu, l'esprit égaré par ce préjugé, s'apercevoir que si les Italiens ont eu, précisément à l'époque qui nous occupe, leur style baroque, nous l'avons eu aussi et que notre Baroque à nous, c'est l'art de Malherbe et de ses immédiats disciples? ».[132]

Cosí, dopo lunghe e pazienti ricerche, la forza di una realtà storica appariva alla mente dello studioso. Comunque, si osservi quanto suonasse nuova per certa critica degli anni attorno al 1935 una simile scoperta e come la coscienza di aver finalmente denunziato un pregiudizio critico non permettesse, se non timidamente, di proclamare quella inattesa verità. La quale ancora a tal punto appariva sopraffatta dall'errore tradizionale, che l'Adam attenuava in una nota[133] la sua affermazione, facendo una concessione, che non sarà l'ultima, al non dimenticato schema ottocentesco.

È facile presumere che a questo importante passo compiuto dall'Adam nella definizione di una letteratura barocca in Francia abbia giovato non poco lo studio dell'influenza della produzione artistica italiana degli anni corrispondenti.[134] La somiglianza di programmi, di problemi tecnici e di risultati artistici deve aver condotto ad una logica evoluzione del giudizio critico. Non diversamente credo di poter spiegare il ricorso al concetto di Barocco che, due anni dopo, faceva Raymond Lebègue descrivendo l'influenza della tragedia shakespeariana in Francia al tempo del creatore di Amleto.[135] In questo caso il Lebègue era ancor più cauto dell'Adam e, con una circospezione che in seguito rimprovererà a se stesso,[136] si limitava ad accennare quasi di sfuggita ai vantaggi critici dell'adozione della nuova classificazione.[137] Cosí giudicando, questi studiosi sapevano d'incontrare non poche opposizioni; quelle stesse, senza dubbio, che avevano sempre negato ogni valore tanto alle interpretazioni storiche degli studiosi stranieri come alle autentiche rivalutazioni della critica militante.

* * *

5. - Finalmente, nel 1942, la responsabilità di rompere su questa via ogni indugio veniva assunta dallo stesso Lebègue, temperamento di studioso aperto ad ogni sollecitazione e libero da ogni

pregiudizio. Allora, per la prima volta in Francia, dodici anni dopo che A. Boase aveva scoperto Sponde e H. Hatzfeld aveva segnalato l'esistenza di uno stile barocco francese, un saggio sul teatro del primo Seicento,[138] fondamentale per la sua importanza storica e critica, impostava in tutta la sua complessità il problema della letteratura barocca fiorita all'epoca di Enrico IV e di Luigi XIII.[139]

Ripetendo l'esperienza critica dell'Adam, un esame diretto e completo dei testi convinceva il Lebègue che lo schema ottocentesco, quale ancora veniva difeso e diffuso, in forma quasi paradigmatica, dal Lanson o dalla antologia di Vial e Denise, era assolutamente inadeguato.[140] Poiché un'eccessiva fedeltà a questo schema impediva di comprendere un periodo non trascurabile della vita letteraria francese, lo studioso denunciava le ristrettezze in cui si dibatteva chiunque ad un pregiudizio critico preferisse la realtà storica. Di questa posizione egli dimostrava tutta la debolezza e, richiamandosi apertamente ai risultati raggiunti dalla critica tedesca, proclamava che « il faut réagir contre l'incuriosité des Français à l'égard de l'esprit baroque ».[141]

Né, per parte sua, il Lebègue rifiutava d'indicare quali fruttuosi risultati si potessero raggiungere con l'adozione del nuovo termine. Infatti, se allo studioso era facile dimostrare quanto poco fedeli all'ideale classico apparissero alcune opere di un Théophile, di un Rotrou e anche di un Corneille,[142] altrettanto semplice gli appariva la soluzione di definire una realtà letteraria tanto differente con un nuovo termine storiografico che offriva una cosí immediata utilità. Penso, infatti, che proprio questa utilità, piú di ogni altra ragione, dovette convincere il Lebègue, dopo esitazioni durate degli anni, ad adottare il nuovo termine. Poiché non mi pare di poter attribuire questa adozione ad un profondo ripensamento critico ancora assente, in questo momento, dalle preoccupazioni dello studioso, impegnato alla sistemazione storica di un periodo letterario piú che alla sua esatta valutazione.

La novità del procedimento non sfuggirà a chi ricorda come gli stessi testi presi in esame dalla contemporanea critica militante avessero sùbito condotto ad una caratterizzazione di ogni individuale originalità, lasciando confusa ed incerta la sintesi storica. Diversità di procedimento che ben segna le tendenze e i limiti di due diffe-

renti approssimazioni critiche, fortunatamente complementari per il beneficio di un'unica realtà letteraria. Questa, se in un caso appariva, per merito del metodo individualizzante, con tutte le sue qualità positive; nell'altro caso, invece, veniva giudicata ancora come l'espressione di una crisi.

Non sembri strano, quindi, che il Lebègue, a piú riprese, parli della crisi barocca[143] come di un fenomeno negativo della civiltà francese, fortunatamente di minor durata che nelle altre letterature europee e tale da saper produrre, dopo un breve giro di anni, le piú perfette opere classiche. Vicino alle quali, tuttavia, non avrebbe mai cessato di prosperare la maniera barocca che accompagnerebbe per tutto il secolo, ombra fedele alla sua luce, il cammino della piú ammirata poesia.[144]

Questo concetto non è certo nuovo nella storia del nostro problema e sarà destinato, per quanto ho già detto e per quanto ancora dimostrerò, ad un vasto e fruttuoso sviluppo. Ma il concetto non è vitale in questa prima definizione storica realizzata dal Lebègue perché semplice ed ultima concessione allo schema classico fatta da chi già intravvedeva una piú esatta elaborazione della storia letteraria del secolo XVII. Forse non ignaro delle suggestioni critiche e storiche che, in quegli anni e soprattutto in Svizzera, altri studiosi andavano meditando sul nostro periodo, il critico francese affretta una sintesi che egli stesso riconosce non sufficientemente preparata.[145]

Non qui, pertanto, consiste il grande merito di Raymond Lebègue, ma nell'aver alzato una bandiera su di una terra sconosciuta di cui ancora ignorava gli esatti confini, molti dei tesori nascosti, la sua stessa posizione geografica. Come ogni pioniere non si curava dei particolari; come ogni conquistatore negava i diritti dei predecessori, ben sapendo, il navigatore esperto dei mari dell'erudizione, di aver colmato un vuoto nella geografia letteraria della Francia.

Dopo R. Lebègue l'incarico di meglio esplorare la nuova terra scoperta viene assunto, sempre in Francia, da A. Chastel.[146] Giovano a questo studioso sia la sua particolare preparazione di critico d'arte come la sua sensibilità moderna, abilmente congiunte ad una appassionata conoscenza dei piú importanti sviluppi dell'estetica contemporanea. In modo particolare lo studioso è sospinto allo studio del Barocco tanto dalle indicazioni della poesia moderna

come dai validi risultati dell'erudizione straniera. E sùbito una cosí maturata esperienza lo avverte della complessità dei problemi suscitati col definire « Barocco » un periodo della letteratura francese.

Il Chastel intuisce che gli anni tra il 1585 e il 1640 vogliono essere giudicati secondo una precisa autonomia storica.[147] Ma, peraltro, il critico è convinto che, usando il termine « Barocco » per definire quel periodo, egli non propone soltanto una soluzione storiografica, ma afferma, in modo implicito, l'esistenza di un'altra forma di bellezza oltre a quella classica.[148] In verità, sia che il Barocco venga inteso come un concetto classificatorio (« *idée historique* ») o come una categoria estetica (« *catégorie estétique* »), per il Chastel non vi è possibilità di accogliere il concetto senza supporre anche l'esistenza della categoria. Lo studioso, pertanto, s'industria a definire il Barocco secondo alcuni elementi fondamentali, come la volontà di sorpresa, la visione grottesca, la ricerca tecnica, che vengono acutamente rintracciati nei principali poeti di quell'età. Tali costanti psicologiche, secondo il Chastel, esprimono lo stile barocco, perché sono la testimonianza di una particolare cultura e, piú ancora, di una forma dello spirito. Questa forma viene definita dal nostro autore come « amour de la vie sous sa forme de conquête et comme déploiement d'énergie ».[149] Definizione non priva di acutezza, ma che, per il suo puro valore pratico e non logico, non può presumere d'indicare una categoria filosofica o una categoria estetica. Non per questo, tuttavia, tali testimonianze psicologiche sono da rifiutare per indicare le principali tendenze di quella età. Proprio basandosi su di esse, il nostro critico riesce a dimostrare l'originalità del periodo barocco tanto rispetto al Rinascimento come al Classicismo, giustificando adeguatamente sul piano storiografico l'adozione del nuovo termine.[150] Ma il termine svela la sua debolezza logica e tutta la sua essenza psicologica quando, sottratto all'uso storiografico e considerato una categoria estetica, viene messo a confronto con il Classicismo, definito « un Baroque domptée »[151] secondo l'esatto giudizio negativo di un concetto che, in tal modo, si dimostra intollerante degli onori falsamente attribuitigli.

Debolezze teoriche, queste, che soltanto in parte incidono sull'importanza storica dello studio del Chastel. Esse non fanno trascurare il merito effettivo di aver impostato problemi cosí fon-

damentali per una materia ancora incandescente e soltanto allora sottratta alla meditazione di studiosi e di letterati preoccupati o di una pura riduzione teorica o di una semplice valutazione artistica. Lo sforzo di riportare la discussione sul piú concreto terreno storico, per essere un giusto vanto francese, doveva pur essere pagato con errori di metodo e confusione di idee. Tuttavia, si osservi con quanta sicurezza anche il Chastel denunci il superamento del vecchio schema storiografico[152] e ben si comprenderà tanto l'affrettata giustificazione teorica di una nuova definizione come l'uso di concetti accolti e non ancora profondamente assimilati.

Dire che questo studio del Chastel proponga già, nel loro particolare significato, tutti i problemi che chiederanno di essere risolti per un'esatta comprensione di che cosa rappresenti il Barocco francese non credo esagerato. I rapporti tra poesia e letteratura, tra poesia e cultura, tra questa e la vita sociale, rapporti che in modo tutto nuovo saranno studiati negli anni seguenti, qui trovano la loro prima, anche se rapida, esposizione.[153] E rappresentano quanto è sufficiente per provare quale cammino sia stato percorso in Francia dagli studi sul nostro argomento negli anni criticamente piú significativi.

Dato, in modo cosí vigoroso, un nuovo avvio alle ricerche, da questo momento le discussioni si fanno piú ampie e piú frequenti. E con le discussioni i primi concreti risultati. I progressi critici compiuti si rivelano in modo evidente nella nuova edizione della *Littérature Française* di J. Bédier e P. Hazard.[154] Qui, se le vicende letterarie del regno di Enrico IV e di Luigi XIII sono ancora considerate un momento di transizione tra l'epoca rinascimentale e quella classica, pur tuttavia i piú noti poeti vengono caratterizzati con maggiore precisione, mentre altri, prima dimenticati, sono accuratamente ricordati. Un posto particolare viene fatto alla poesia barocca[155] e questo è un autentico progresso perché, se ancora non è tenuta in debito conto la piú attuale interpretazione storica di tutto il periodo, viene già utilizzata l'opera critica compiuta sui singoli poeti.[156] Né questo accade senza un ben giustificato motivo.

Se la sintesi storica tentata dagli eruditi era sembrata agli stessi promotori affrettata e quasi una semplice ipotesi di lavoro; per altro, l'opera di caratterizzazione critica, condotta da piú lungo tempo e non senza una matura sensibilità, aveva raggiunto risultati

che potevano essere considerati validi. Ecco perché in questa nuova edizione della celebre opera Théophile è definito senza indugio un barocco, come buona parte dell'opera di Saint-Amant, e barocche sono dette le *Larmes de Saint-Pierre* di Malherbe[157] e questo anche se tutto il periodo non viene ancora riunito sotto un'unica insegna.

Per lo stesso motivo, incominciando proprio nel 1948 una storia letteraria del Seicento, Antoine Adam, per intitolare il primo volume, si richiama ancora e soltanto ai grandi re che lo dominarono.[158] Invano, in questa opera cosí importante per il nostro argomento, si cercherebbe una qualunque presa di posizione critica sul problema del Barocco.[159] Quasi pare che l'autore esiti ad esprimere idee non del tutto chiarite al suo proprio pensiero. Oppure si deve addebitare tanto silenzio a timorosa prudenza? Certo, nel corso dell'opera il nuovo termine è adoperato,[160] ma sempre con quel significato negativo che l'Adam volle già usare nel suo studio del '36. Quale segno piú evidente che il Barocco non è ancora un termine storiografico sicuramente ammesso dalla critica francese ed è, invece, considerato una maniera letteraria e talvolta, ma confusamente, una forma estetica?

Quando nel 1949 la Facoltà di Lettere di Lilla dedica un fascicolo della sua rivista al nostro problema,[161] seguendo cosí l'esempio già offerto da altre riviste straniere,[162] allora si può dire che finalmente il problema del Barocco è diventato attuale anche per la cultura francese. In verità, non si giudichi di poca importanza il fatto che i principali contributi di questo fascicolo sono quelli di A. Boase[163] e di M. Raymond.[164] A me pare quanto mai significativo che, in un momento cosí caratteristico per la storia degli studi francesi sul Barocco letterario, gli studiosi in grado di offrire una parola fondamentale sull'argomento siano un inglese e uno svizzero. Nessuna conferma poteva meglio indicare come, per risolvere un problema cosí complesso, alla cultura francese continuasse a giungere una sollecitazione esterna.

Non è possibile ignorare, infatti, che di tale sollecitazione qui vengono presentati alcuni preziosi risultati con i contributi dei rappresentanti francesi. Ora, proprio questi contributi indicano, nel modo piú tangibile, la maturazione raggiunta in Francia nello studio del nostro argomento. Ottimo esempio di analisi critica è il saggio del Lebègue, destinato a delimitare storicamente le influenze ita-

liane nello sviluppo di una maniera.[165] Le sue conclusioni sul barocchismo delle prime poesie di Malherbe fissano dei punti importanti non soltanto nell'evoluzione artistica di un poeta che era stato giudicato il padre del Classicismo, ma rivalutano con Bertaut una corrente letteraria troppo trascurata.[166] Il Tapié, descrivendo lo sfarzo di una dimenticata giornata di festa nazionale (26 agosto 1660), ha modo d'illustrare con una curiosa testimonianza il conflitto tra il gusto barocco e il gusto classico, aggiungendo un fatto nuovo alla tesi che vuole la contemporanea coesistenza dell'uno e dell'altro nell'evoluzione del gusto secentesco.[167]

Tuttavia, piú di questi due studiosi, s'impegna a fondo nel vitale contrasto delle idee A. Adam, con un saggio in cui si definiscono i rapporti storici fra il Barocco e il Preziosismo.[168] Dirò subito che a questo non facile còmpito il nostro autore si accinge con una lodevole chiarezza. In primo luogo, egli stabilisce che il Preziosismo non è una concezione nuova della vita morale né una dottrina letteraria e meno che mai un'attività permanente dello spirito, ma semplicemente una moda che si diffuse per alcuni anni nei piú celebri salotti parigini.[169] Poi, precisa che il Barocco è un tipo di civiltà di vasto sviluppo che, anche in Francia, si manifestò con diverse forme della cultura.[170] Esiste, quindi, tanto un Preziosismo francese come un Barocco francese, ma i loro rapporti sono nulli e talvolta opposte le loro tendenze, perché il primo è un fenomeno storico di breve durata e limitato alla manifestazione di alcune idee sentimentali; il secondo, al contrario, rappresenta un sistema di valori perfettamente coerente.[171] Il sistema ha una sua propria evoluzione che l'Adam considera arrestata nel suo sviluppo unitario, verso il 1635, dalla forza conservatrice della tradizione umanistica; mentre, poi, continuerebbe meno compatta e quasi disordinata nel gusto burlesco in voga tra il 1642 e il 1652, nelle cinque epopee cristiane degli anni 1653-'57, nell'introduzione dell'opera musicale italiana. Verso il 1700, quando la cultura barocca è già esaurita, alcune sue manifestazioni avrebbero una ripresa inattesa, lontanamente preannunciando il Romanticismo.

Civiltà, adunque, vigorosa che, per aver formato durante alcuni ben limitati decenni una particolare cultura, elaborò anche un'estetica che si esprime in alcune opere di autentico valore artistico. A queste opere va tutta la sincera ammirazione dell'Adam che, non

senza speranza, conclude il suo lavoro additando le possibilità letterarie che possono nascere da questo interesse per un'arte troppo dimenticata.[172]

Come non ammirare di questo saggio, con il perfetto dominio della materia, la sicurezza delle idee e la concreta interpretazione storica? Piace in esso, soprattutto, il desiderio di evitare ogni confusione nei termini usati e, piú ancora, lo scrupolo di distinguere la poesia dalla poetica, la poetica dalla cultura, anche se questi concetti sono piú intuiti che perfettamente elaborati. La conoscenza che l'Adam possiede dei testi, finalmente conosciuti per lettura diretta, offre al critico la possibilità di catalogare e di caratterizzare le varie tendenze in tal modo che il quadro generale acquista risalto e precisione. La distanza dalla prima affrettata sintesi del '42 si misura nella forza delle date imposte con frequenza dalla varietà degli avvenimenti e delle modificazioni letterarie. Cosí, unitamente alla storia generale, si avvantaggiano i singoli autori perché, anche in questo caso, la ben nota chiarezza francese sistema in un ordine nuovo un materiale da altri indicato, rivalutato e anche ammirato.

* * *

Dopo quanto sono venuto esponendo in questo capitolo con una minuzia forse eccessiva, ma imposta da poco noti o trascurati contributi critici, non credo che il lettore potrà approvare l'osservazione del Cerny quando, a proposito della partecipazione francese allo studio del Barocco, osserva che « l'histoire des relations de la science française avec les études et avec le concept même du Baroque nous semble être faite plutôt de résistance et de réticences que d'acceptations et d'utilisation ».[173] Anche se a questi studi la Francia, per i motivi accennati, è giunta con ritardo, non mi par giusto accusare di miopia una cultura conservatrice per la forza di una tradizione gloriosa.[174]

Un ben comprensibile ritardo è ampiamente rivendicato dallo sforzo notevole compiuto in venti anni di appassionata lettura e in dieci anni di fruttuose ricerche. Confermano anche meglio la serietà manifestata nell'approfondire, in un'intensa cooperazione intellettuale, i problemi suscitati da questa fase di studi i risultati storici e critici raggiunti negli anni successivi; risultati che hanno fortunatamente preparato un sicuro avviamento a nuove e piú preparate ricerche sulla civiltà letteraria della Francia barocca.

NOTE AL CAPITOLO QUARTO

[1] CH. DU BOS, *Henri Bremond, historien de l'homme capable de Dieu* in « Approximations », VII[e] série, Paris, 1937, p. 236.

[2] B. CROCE, *La disputa intorno all'arte pura e la storia dell'Estetica* in *Ultimi Saggi*, Bari, 1933, pp. 201-202; ID., *La poesia pura* in *Letture di poeti*, Bari, 1950, pp. 259-272; W. BINNI, *La poetica del decadentismo italiano*, Firenze, 1936, p. 6.

[3] P. VALÉRY, *Dernière visite à Mallarmé* in *Variété II*, Paris, 1929, p. 192: « La musique parfois nous impose cette impression qui est au delà de toutes les autres. La poésie, pensais-je, n'est-elle point aussi le jeu suprême de la transmutation des idées? ». Cfr. M. BÉMOL, *Paul Valéry*, Paris, 1949, pp. 355-383; B. CROCE, *La Poesia*, Bari, 1946, pp. 56-57.

[4] Cfr. A. ADAM, *Histoire de la littérature française au XVII[e] siècle*, Paris, 1948, t. I, p. 32.

[5] Cfr. A. THIBAUDET, *La poésie de Stéphane Mallarmé*, Paris, 1926, pp. 455-456: « Les études des Goncourt sur le XVII[e] siècle renouèrent une chaîne. Voyez descendre maintenant les *Fêtes Galantes*, les *Moralités Légendaires*, se developper tout le mouvement symboliste, son décor d'art, de peinture, même de vêtement, si vite défraîchi et vous saisirez, malgré les coupures, depuis l'Hôtel de Rambouillet, une certaine continuité. Rappelez-vous, d'ailleurs, que le Romantisme a relié sa tradition — il n'en eut conscience qu'assez tard — à l'époque de Louis XIII... Bien des choses que Boileau croyait avoir enterrées sont reparues sur le chariot symbolique de *Florise* ». Cfr. pure R. BRAY, *Poésie moderne et préciosité* in *La préciosité et les précieux*, Paris 1948, pp. 341-386.

[6] Cfr. B. CROCE, *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari 1911, p. 383.

[7] Cfr. S. MALLARMÉ, *Crise du vers* in *Divagations*, Paris, s.d., pp. 235-251; PH. VAN TIEGHEM, *Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Paris, 1950, p. 255 sgg.

[8] Cfr. P. VERLAINE, *Art poétique:* « Cest dans le halo d'un mot d'apparence inexacte que réside la puissance poétique ».

[9] H. BREMOND, *La poésie pure*, Paris, 1926, p. 23.

[10] ID., *Racine et Valéry*, Paris, 1930, p. 173.

[11] Si pensi alla scoperta di Ronsard compiuta da Sainte-Beuve e, quindi, da Hugo; ma, ancor piú, alla rivalutazione dei secentisti minori e principalmente dei grotteschi. A questo proposito merita di essere ricordata la seguente osservazione del Maulnier (*Les derniers renaissants* in *Langages*, Lausanne, 1946, p. 27): « Au début du XIX[e] siècle les poètes de l'école inexactement appelée romantique essayèrent d'attirer l'attention sur les précieux et les Baroques. Mais il s'agissait, alors, beaucoup moins d'un effort pour rendre justice à des écrivains oubliés ou méprisés que d'une entreprise de justification personnelle et de polémique ».

[12] Come è noto, il termine « Baroque » nel suo preciso significato storico è stato rintracciato nell'*Encyclopédie*. Cfr. H. WÖLFFLIN, *Renaissance und Barok*, München, 1888, p. 10; e, quindi, B. CROCE, *Storia dell'età barocca*, Bari, 1946[2],

p. 23. Per parte sua il Weisbach (*Barock als Stilphänomen* cit., p. 225) ha segnalato il termine in una lettera del Presidente De Brosses del 1739 (*Lettres d'Italie*, edizione Colomb, vol. II, p. 119). Questo testo potrebbe essere utile per indicare la derivazione italiana e artistica del termine. Comunque, manca una storia del termine e del concetto di « Baroque » che da Montaigne, il quale ancora li usa secondo la tradizione scolastica (*Essais*, I, XXXVI, edizione Thibaudet, p. 172) giunga all'Illuminismo, fissando tutti i testi intermedi che certamente anche nel Seicento non devono essere rari. Segnalo, a questo proposito, un passo della *Logique* di Port-Royal (ediz. minore delle *Pensées* di Pascal a cura di Brunschvicg, p. 195) dove si denunziano coloro « qui font souvent des railleries assez froides sur *baroco* et *baralipton* comme tenant du caractère du pédant ». Per i testi italiani cfr. C. CALCATERRA, *Il problema del barocco* in *Questioni e correnti di storia letteraria*, Milano, 1949, pp. 406-417; e, poi, G. WEISE, *Considerazioni intorno al barocco* in « Rivista di Letterature Moderne », III, 1 (gennaio 1952), pp. 7-8. Naturalmente, in questa storia, è necessario tenere presente, secondo quanto appunto osserva il Weise, che vicino a questo piú noto significato del termine, abbastanza presto e cioè, per quanto è stato segnalato, nel 1636, era già diffuso « il riferimento alle perle di forma irregolare ». Sarà utile, quindi, rintracciare nuovi testi e descriverli minutamente indicando la storia dello svolgimento dei vari significati. Per gli ultimi sviluppi di questa stessa storia cfr. R. LEBÈGUE, *Sur la signification du mot « baroque »* in « Bulletin de l'Association Guillaume Budé », 1947, n. 4; J. MARK, *The Uses of the Term « Baroque »* in « Modern Language Review », vol. XXXIII (1938), pp. 547-563; J. JSAACS, *Baroque and Rococo: A History of Two Concepts* in « Bulletin of the International Committee of Historical Sciences », IX (1937), pp. 347-348; F. VENTURI, *La parola « Baroccho »* in « Rivista storica italiana », LXXI, 1 (genn. 1959), pp. 128-130; G. GETTO, *Ancora sul termine « Barocco »* in « Lettere Italiane », XII, 1 (genn. 1960), pp. 101-103; O. KURZ, *Barocco: storia di una parola* in « Lettere Italiane », XII, 4 (ott. 1960), pp. 414-444. Tuttavia, non è arrischiato osservare, pur senza aver fatto ancora una completa ricerca, che la diffusione di questo termine è molto piú ristretta in Francia che non nelle altre culture europee, precisamente per l'importanza e quasi l'invadenza del termine « Classique » a quello contrapposto. Anche di questo ultimo termine manca una precisa storia che, quando sarà scritta, non sarà meno istruttiva della prima. A queste ricerche esortava già il Croce (*Conversazioni critiche*, III, p. 151) indicando, pure, l'importanza di « Gothique » a proposito del quale rimando, ancora una volta, alle pp. 377-382 di questo volume dove il problema è studiato unitamente a quelli che riguardano i termini e i concetti di « Baroque » e di « Classique » valutati secondo la legittima e indispensabile prospettiva storiografica.

[13] Cfr. H. CLOUARD, *Histoire de la littérature française du Symbolisme à nos jours*, Paris, 1949, t. II, p. 77: « À travers les littératures de plusieurs nations il a voyagé comme les dilettantes du XIX^e siècle voyageaient à travers les mœurs... l'enthousiasme littéraire, les facilités personnelles de vie, la connaissance des langues l'ont jeté sur la piste de talents que nous ne connaîtrions peut-être pas sans lui ».

[14] Non si dimentichi, tuttavia, che una prima serie di queste lettere era già stata composta per la rivista londinese « The New Weekly » nel 1914.

[15] V. LARBAUD, *Ce vice impuni, la lecture: Domaine français*, Paris, 1941, p. 18.

[16] *Ibid.*, p. 23.

[17] *Ibid.*, p. 22: « ...je consentis à publier un choix de mes notes préparatoires, recopiées et revues, sur Héroët, Scève, Jean de Lingendes et Racan. Franchement, je ne me fais aucune illusion sur leur valeur littéraire ou critique.

Mais je me dis qu'elles peuvent servir à appeler l'attention de qui les lira sur des poètes que je considère comme injustement négligés ».

[18] Dedicando a Racan alcune pagine precise nel giudizio storico e nella valutazione critica, A. Adam (*Histoire de la littérature française au XVII^e siècle* cit., pp. 50-54, 202-205) dimentica il Larbaud; mentre, non valutando a sufficienza Jean de Lingendes, trascura completamente i risultati critici sicuramente raggiunti per questo autore dal suo predecessore.

[19] V. LARBAUD, *Domaine français* cit., pp. 53-110. Cfr. L. V. SAULNIER, *Maurice Scève*, Paris, 1948, vol. I, pp. 552-553 dove l'importanza del Larbaud è messa esattamente in luce.

[20] BOILEAU, *Réflexions critiques sur quelques passages du Rhéteur Longin, Réflexion VII* in *Œuvres complètes*, ediz. Boudhors, *op. cit.*, p. 94.

[21] ID., *Art. poétique*, I, 131. Cfr. R. BRAY, *La formation de la doctrine classique en France*, Paris, 1951[2], p. 7 sgg.

[22] La riabilitazione di Bertaut, iniziatasi con l'edizione A. Chenevière (1891), è stata completata dalla monografia di G. Grente (*Jean Bertaut*, Paris, 1903) sulla quale vedi la recensione di J. Vianey in « Revue d'histoire littéraire de la France », 1904, p. 156. Cfr., pure, A. ADAM, *op. cit.*, vol. I, pp. 4-8.

[23] CH.-A. SAINTE-BEUVE, *Tableau de la poésie française au XVI^e siècle*, ediz. 1842, pp. 359-379.

[24] V. LARBAUD, *Jean de Lingendes* in *Domaine français* cit., pp. 111-131.

[25] *Ibid.*, p. 118.

[26] *Ibid.*, p. 128.

[27] *Ibid.*, p. 129.

[28] *Ibid.*, p. 130.

[29] *Ibid.*, p. 121.

[30] *Ibid.*, p. 122: « Marino est ainsi; son abondance le trahit... Et ce ton même, cette musique faite avec des mots. Mais la musique, la vraie, dans ce genre-là fait beaucoup mieux ».

[31] Cfr. H. BREMOND, *La poésie pure* cit., p. 24: « Et puis, si toute poésie est musique verbale comme j'en conviens, toute musique verbale n'est pas poésie ».

[32] V. LARBAUD, *Jean de Lingendes* cit., p. 125: « Je viens justement de feuilleter un recueil de poésies toutes récentes d'une vingtaine de poètes contemporains dont quelques-uns ont une certaine renommée; et, au sortir des *Changements*, j'ai eu, vraiment, la sensation d'un changement bien plus fâcheux que ceux de la Bergère Iris; d'un retour en arrière, d'une chute dans le bon marché, le tout mal fait, la cacophonie, le balbutiement, la barbarie ».

[33] *Ibid.*, p. 126: « Avec les *Stances* notre poète mineur se montre tel qu'on n'est plus surpris de trouver, chez Boileau, son nom entre ceux de Malherbe et de Racan: la comparaison est possible et même s'impose ».

[34] ID., *Notes sur Racan* in *Domaine français* cit., pp. 132-160. Queste stesse note erano già state pubblicate in parte nella « Revue de Paris », 1927, n. 6, pp. 42-54; poi in una *plaquette* dall'editore A. A. M. Stols di Maëstricht, 1928. Da questa prima lettura derivano l'edizione delle poesie profane, quella delle *Bergeries* curata nello stesso anno da P. Camo (Paris, Garnier,) e l'edizione critica di L. Arnould (Paris, Droz, 1930-37).

[35] CH.-A. SAINTE-BEUVE, *Malherbe et son école* in *Causeries du lundi*, vol. VIII, p. 82.

[36] RACAN, *Les poésies lyriques profanes*, testo pubblicato sotto la direzione di V. Larbaud et A. Stols, Maëstricht, 1928.

[37] V. LARBAUD, *Notes sur Racan* cit., p. 136: « Ces notes sur Racan, prises pendant des lectures faites à différents moments au cours de plusieurs

années, n'ont été choisies et arrangées en vue d'une publication que parce qu'elles tendent en général à ramener l'attention du lecteur sur le très haut mérite de Racan poète lyrique religieux ».

[38] V. LARBAUD, *Notes sur Racan* cit., p. 137.

[39] *Ibid.*, p. 137: « La production purement lyrique de La Fontaine et de Jean Racine nous paraissait mince et celle de Pierre Corneille ne nous satisfaisait pas complètement ». Ma qui si noti come la coscienza di una scoperta conduca il critico a sopravalutare i meriti del suo autore.

[40] *Ibid.*, p. 155. « Il faut le reconnaître: c'est un poète religieux, mais non pas un poète mystique. Et c'est ce que disent les *Mémoires de Trévoux* lorsqu'ils lui reprochent d'avoir plus de régularité que de feu et plus de douceur que d'élévation ».

[41] *Ibid.*, p. 159: « Moins pur que Malherbe mais plus riche, plus large, plus abondant, Racan a fourni à la poésie française un apport considérable: associations de mots, tournures, mouvements, formes prosodiques, repris, imités, continués et illustrés par le grands lyriques qui lui ont succédé et qu'on retrouve dans le vers libre de la fin du siècle dernier et de ce siècle — ce vers libre sorti, né, de la perfection de l'alexandrin à laquelle Racan a beaucoup contribué ».

[42] *Ibid.*, p. 157: « Il y a, dans les *Odes Sacrées*, des strophes descriptives très remarquables qui font songer aux poètes de l'école métaphysique anglaise — à John Donne, à l'évêque King — et que sûrement E. A. Poe aurait aimées ».

[43] A. BOASE, *Étude sur les poésies de Jean de Sponde* cit., p. 91: « Et pourtant la nécessité d'une révision de valeurs dans la littérature française de toute la première moitié du XVII[e] siècle mûrissait un peu partout ».

[44] J. CASSOU, *Apologie de l'art baroque* in *L'amour de l'art*, Paris, settembre-ottobre 1927. Cfr. M. RAYMOND, *Du baroquisme et de la littérature en France au XVI[e] et XVII[e] siècles*, in *La profondeur et le rythme*, Paris, 1948, p. 141.

[45] TH. MAULNIER, *Agrippa d'Aubigné* in « Action française », 30 ottobre 1930 (a proposito del tricentenario della morte).

[46] V. LARBAUD, *Jean de Lingendes* cit., p. 115.

[47] Cfr. E. D'ORS, *Del Barocco* cit., p. 66; P. FIERENS, *Entretiens sur le baroque* in « Les Nouvelles Littéraires », 29 ottobre 1931.

[48] J. SCHLUMBERGER, *Plaisir à Corneille: Promenade anthologique*, Paris, Gallimard, 1936.

[49] ID., *op. cit.*, p. 272: « Ce que nous avons glané tout au long de son œuvre, ce sont souvent des dépassements involontaires. Il ne nous verrait pas sans mélancolie préférer aux fils légitimes de sa volonté quelques enfants de ses abandons lyriques qu'il n'a pas eu le courage d'étrangler ».

[50] R. BRASILLACH, *Corneille*, Paris, Fayard, 1938.

[51] *Ibid.*, p. 101.

[52] *Ibid.*, p. 134. Cfr. pure la p. 490 dove vi è un esempio tipico dello sviluppo e della applicazione del nuovo schema storiografico che la critica erudita aveva già preparato per opporre allo schema classico: « Au début de sa vie, cavalier brillant, il fait partie de cette époque incomparable, riche de poésie et d'inventions qu'est le temps de Louis XIII ».

[53] M. RIVAILLE, *Les débuts de Pierre Corneille*, Paris, Boivin, 1938.

[54] R. CAILLOIS, *Un roman cornélien* in « Nouvelle Revue Française », 1° marzo 1938, pp. 477-482; e la difesa della tesi opposta fatta da A. Billy nel « Figaro » del 12 marzo 1938; ID., *Résurrection de Corneille* in « Nouvelle Revue Française », 1° ottobre 1938, pp. 659-665.

[55] ID., *Résurrection de Corneille*, *art. cit.*, p. 665. Cfr., pure, le pagine

(660-663) in cui viene fatta una critica esatta all'opera del Brasillach perché eccessivamente preoccupata di attualizzare Corneille, facendo « une publicité à gros rendements... à l'aide de Greta Garbo et Tino Rossi d'une œuvre si sevère et abstraite ». Non meno esatta l'osservazione contro la tendenza sociologica: « Il explique sans cesse l'œuvre par l'homme : l'homme devra disparaître, l'œuvre ne dépend en rien de ce qu'il fut »

[56] Cfr. A. Boase, *Etude sur les poésies de Jean de Sponde* cit., p. 91.

[57] Segnalo, fra tanti, l'articolo di L. Gillet, *Style ou état d'esprit? Réhabilitation du Baroque* in « Les Nouvelles Littéraires », 30 aprile 1937. Si veda, in questo articolo, l'interrogativo che rivela, anche in un prudente studioso quale fu il Gillet, l'evoluzione di una concezione: « Et qui ne conviendrait que, même **en ses excès, l'art baroque a un charme? ».**

[58] *La Renaissance: numéro spécial sur le baroque américain*, presentato da M. Pomès et L. Kochnitzky. Vi sono riuniti articoli di L. Gillet, A. Dupront, **Ventura García Calderón, A. Zarraga, L. Piérard, R. Ribeiro.**

[59] Cfr. « Les Nouvelles Littéraires » del 30 aprile 1937, p. 7.

[60] B. Crémieux, recensione a F. Clermont, *Amour promis* (Paris, Grasset, 1938) in « Nouvelle Revue Française », 1° giugno 1938, pp. 1025-1030.

[61] Id., *art. cit.*, p. 1026: « On a bien à tort coutume de rapprocher ce type de roman de la tragédie racinienne, alors qu'il dérive de l'*Astrée* et du *Grand Cyrus* et qu'il est beaucoup moins classique que baroque. Racine, il est vrai, a sa part de baroque, mais le classicisme l'emporte chez lui de beaucoup ».

[62] **Id., *art. cit.*, p. 1026.**

[63] Th. Maulnier, *Introduction à la poésie française*, Paris, Gallimard, 1939.

[64] *Ibid.*, p. 11, dove, non a caso, ritorna il concetto preciso racchiuso nell'espressione « talisman verbal » cara al Bremond e al Valéry che qui è chiamato **direttamente in causa.**

[65] *Ibid.*, p. 32: « Elle n'est point prière, mais création; événement non **point mystique, mais magique ».**

[66] ***Ibid.*, p. 13.**

[67] **Cfr. B. Croce, *La Poesia*, ediz. cit., pp. 56-57.**

[68] **Th. Maulnier, *Introduction* cit., p. 23.**

[69] Id., *op. cit.*, pp. 16-22 dove si trova la valutazione storica del Surrealismo.

[70] *Ibid.*, p. 68: « La transformation à beaucoup d'égards heureuse qui s'est produite dans le goût littéraire depuis quelques décades n'a pas encore porté ses conséquences dans les jugements de l'histoire littéraire ».

[71] *Ibid.*, p. 87: « On confond un peu trop volontiers le XVII^e^ siècle avec le siècle de Louis XIV. La courbe de gloire de la civilisation française n'a pas au XVII^e^ siècle un sommet, mais deux sommets de hauteur égale et si le second est atteint aux environs de 1670, le premier peut être situé aux environs de 1630 ».

[72] ***Ibid.*, p. 87.**

[73] ***Ibid.*, p. 88-89.**

[74] ***Ibid.*, p. 89.**

[75] ***Ibid.*, p. 89.**

[76] *Ibid.*, p. 89: « La poésie brille dans la première moitié du XVII^e^ siècle d'un éclat égal à celui des autres arts et investigations. Le demi-siècle où Maynard succède à Malherbe et Corneille à Maynard compte parmi les moments **heureux de l'histoire poétique française ».**

[77] ***Ibid.*, p. 79.**

[78] ***Ibid.*, p. 81.**

[79] ***Ibid.*, p. 81.**

[80] TH. MAULNIER, *Introduction* cit., p. 83.
[81] *Ibid.*, p. 82.
[82] *Ibid.*, p. 90.
[83] *Ibid.*, p. 90.
[84] *Ibid.*, p. 90.
[85] *Ibid.*, p. 93.
[86] ID., *Introduction* a *Poètes précieux et baroques du XVII^e siècle; choix de poèmes et notes* de Dominique Aury, Paris, 1941. Pubblicato nella « Revue Universelle » (dicembre 1940 e febbraio 1941), questo saggio venne, poi, ristampato con il titolo: *Les Derniers Renaissants* in *Langages*, Lausanne, 1946, pp. 25-77.
[87] ID., *Les Derniers Renaissants* cit., p. 47.
[88] *Ibid.*, p. 57.
[89] *Ibid.*, pp. 57-77. Di Saint-Amant sono sottolineate le qualità pittoresche e fantastiche (p. 60); a Sponde è dedicata una pagina ricca di osservazioni acute per mettere in evidenza come i suoi procedimenti tecnici non degenerino nella maniera (p. 66); sono rivalutate le odi politiche di Théophile (p. 69) a proposito del quale sarà da correggere un leggero errore cronologico (pp. 38 e 68). Finalmente il critico mette in risalto l'acutezza dell'interiore contemplazione di Gombault (p. 70) e la forza dello stile di Godeau (p. 74).
[90] *Ibid.*, p. 41.
[91] *Ibid.*, p. 36.
[92] *Ibid.*, p. 38. Cfr., pure, p. 34: « ...les poètes de la Pléiade sont les véritables maîtres du Baroque français, et Boileau n'a pas tort de faire remonter jusqu'à eux son procès de la préciosité ».
[93] *Ibid.*, p. 31: « Il est vrai que Corneille n'est pas un classique et que, dans une juste perspective de nos lettres, il apparaît plutôt comme le dernier des grands poètes de la Renaissance, à l'aurore du Classicisme ». Ma anche questa idea è nuova soltanto in parte, poiché essa facilmente appare come la modificazione di quanto già aveva affermato R. Morçay (*La Renaissance*, Paris, 1933, vol. I, pp. 2-3): « Le XVI^e siècle ne représente qu'une partie d'un effort unique qui se poursuit, se complète et s'achève au milieu du XVII^e siècle ».
[94] *Ibid.*, p. 46: « La manière la moins inexacte de définir ce style dans ses contradictions est sans doute de le nommer un classicisme baroque où la luxuriance fleurie de l'ornementation ne masque pas la simplicité des lignes, où apparaît presque continuellement un contraste accepté et peut-être voulu entre le caractère conventionnel et pour ainsi dire académique des thèmes et l'ingénuité, la puissance ou le raffinement également imprévisibile de leur illustration poétique ».
[95] M. ARLAND, *Anthologie de la poésie française. Choix et commentaires*, Paris, 1941, pp. 234-346. Cfr. p. 10: « Si, dans cette anthologie, Louise Labé ou Saint-Amant occupent une place égale à celle de Racine ou de Villon, ce n'est point que je leur assigne le même rang, mais j'avais à remonter un long courant d'oubli ou de dédain ».
[96] *Ibid.*, p. 234.
[97] *Ibid.*, p. 261: « Malgré ses longueurs, son fatras précieux ou redondant, ses monotones et rocailleuses vitupérations, il incarne une des plus hautes heures de la poésie française ».
[98] *Ibid.*, p. 239: « Voici, parmi les poètes tombés dans un oubli presque total, un de ceux qui méritent le plus d'admiration... on y trouve des mouvements et des images admirables, un haut et naturel accent et tout à la fois un sens très savant du symbole et un réalisme de primitif ».

[99] M. ARLAND, *Anthologie de la poésie française. Choix et commentaires.* Paris, 1941, p. 308: « Voici le plus libre, le plus charmant et, dans sa diversité, le plus spontané de ces poètes ».

[100] *Ibid.*, p. 334: « La plus charmante et la plus personnelle expression de la société précieuse de son temps ».

[101] *Ibid.*, p. 320: « Le plus curieux: il l'est par la singularité, la diversité et la verdeur de ses dons ».

[102] *Ibid.*, p. 282: « Il est un des meilleurs représentants de la période de transition qui va de la Pléiade aux poètes du XVII[e] siècle et l'un des maîtres du baroque français ».

[103] A.-M. SCHMIDT, *Foisonnement de poésie* in *Saisir: La jeune poésie et ses harmoniques*. Quaderno pubblicato sotto la direzione d'Albert-Marie Schmidt, Paris, 1942, pp. 9-25.

[104] *Ibid.*, p. 25.

[105] Cfr. M. BLANCHOT, *Les poètes baroques du XVII[e] siècle* in *Faux Pas*, Paris, 1943, pp. 151-156; M. ARLAND, *Un poète baroque: Jean de Sponde* in « Premier Cahier de Poésie 44 », pp. 32-39.

[106] J. DE SPONDE, *Œuvres poétiques pour la première fois réunies en un volume* con una prefazione di M. Arland, Paris, Stock, 1945.

[107] T. L'HERMITE, *Le page disgracié*, prefazione di M. Arland, Paris, Stock, 1946.

[108] P. SCARRON, *Nouvelles tragi-comiques*, prefazione di J. Cassou, Paris, Stock, 1948.

[109] D. AURY, *Anthologie de la poésie religieuse française*, Paris, Gallimard, 1943.

[110] R. BRAY, *Anthologie de la poésie précieuse*, Fribourg, 1946. Per queste antologie cfr. H. PEYRE, *Quelques ouvrages récents sur le dix-septième siècle* in « The Romanic Review », vol. XL, n. 2 (aprile 1949), p. 124: « Par un étonnant paradoxe, la première moitié du dix-septième siècle a conquis, en 1940-1950, plus de place dans une anthologie de la poésie française que la première moitié du dix-neuvième! La France est en train de réussir une réhabilitation de son dix-septième siècle poétique comme l'Angleterre, en redécouvrant Donne, Marvell, George Herbert, Vaughan, Traherne, s'était prise d'une affection jalouse pour son dix-septième siècle lyrique et éloigné des jeux plus exubérants de ses Elisabéthains ou de ses romantiques ».

[111] TH. MAULNIER, *Poésie du dix-septième siècle: Anthologie*, Paris, « La Table Ronde », 1945, p. 8.

[112] Bisogna, tuttavia, non dimenticare che Martial de Brives non era sfuggito al Bremond. Cfr. *Histoire du sentiment religieux* cit., vol. I, pp. 200-205.

[113] P. VALÉRY, *Cantiques Spirituels* in *Variété V*, pp. 163-182. Da notare che, proprio nel suo testo, P. Valéry dichiara in apertura: « J'en ai fait, il y a bien trente ans, la découverte ».

[114] TH. MAULNIER, *Poésie du dix-septième siècle* cit., p. 9.

[115] *Ibid.*, p. 17.

[116] *Ibid.*, p. 19: « L'antagonisme qui s'y est manifesté dans son premier tiers, entre ce que l'on appelle, trop simplement, le style baroque et le style classique et celui qui s'y est manifesté dans son troisième tiers, entre les droits de la littérature et les commandements de la foi ne sont que les deux crises les plus remarquables et les plus remarquées de cette ébullition permanente ».

[117] *Ibid.*, p. 21: « ... le même effort classique fut un remarquable effort du nationalisme littéraire qui aboutit enfin de compte à libérer la poésie

française de modèles étrangers... et substitua à l'internationalisme du baroque... un nouveau style né d'une élaboration purement française et tel qu'aucune autre nation n'en connut ».

[118] E. SIMON, *L'esprit du Baroque* in « Mercure de France », n. 1023 (1° novembre 1948), pp. 478-484.

[119] *Ibid.*, p. 478. È utile ricordare, pure, quanto segue: « C'en est même l'élément de base, sa matière brute, irrationnelle et arbitraire que l'art se donne justement pour but de transmuter et à défaut de laquelle il opérerait dans le vide ». Non si tralasci di notare la debolezza logica su cui si fonda questa definizione del Barocco concepito come semplice materia bruta dell'arte la quale poi, per altro verso, viene considerata una forma fondamentale dell'arte stessa.

[120] *Ibid.*, p. 478.

[121] *Ibid.*, p. 478: « Eugenio D'Ors a dénombré vingt-deux formes du baroque, couvrant de vastes espaces de la géographie et de l'histoire de l'art... Mais on en pourrait dénombrer trente ou quarante ou cent, autant de formes que la vie peut revêtir pour s'exprimer dans l'art quand elle ne se soucie pas en même temps d'imposer une raison ou une nécessité ou un ordre à sa volonté d'existence sans limites ».

[122] *Ibid.*, p. 483, nota 1. Cfr. H. HATZFELD, *A Clarification of the Baroque Problem in the Romance Literatures* in « Comparative Literature », I, 2 (primavera 1949), p. 139. Qui l'errata metodologia seguita e la conseguente confusione dei valori estetici, culturali e sociali non sono avvertite poiché lo Hatzfeld è preoccupato di utilizzare anche queste argomentazioni per provare l'esistenza di una civiltà barocca.

[123] Cfr. in questo volume le pp. 257-259.

[124] A. BOASE, *Étude sur la poésie de Jean de Sponde* cit., p. 91.

[125] Cfr. « Revue des études italiennes »: fascicule consacré aux travaux des premières journées d'études franco-italiennes, Paris, 1936, p. 225.

[126] R. PINTARD, *L'influence de la pensée philosophique de la Renaissance italienne sur la pensée française (XVII^e siècle)* in « Revue des études italiennes » cit., p. 194.

[127] Cfr. *Dictionnaire du XVI^e siècle*, Paris, Albin Michel, 1951. Scorrendo, appunto, il *Dictionnaire*, si nota come alla sua precisione critica abbia non poco nuociuto il lungo tempo trascorso nella sua preparazione. Per quanto riguarda il nostro argomento si giudichi, come esempio fra i molti significativi, la voce *Agrippa d'Aubigné* redatta dal compianto J. Plattard (*op. cit.*, pp. 61-66): « D'Aubigné retardait sur son siècle; déjà s'élaborait le goût classique.... Pour nous, elle [l'œuvre de D'Aubigné] n'a pas seulement l'originalité de reproduire, à l'époque de Malherbe, une image abrégée de la poésie du temps de Ronsard ». Appare qui evidente come anche uno studioso che aveva dedicato non poche attente cure a questo poeta, con una preziosa preparazione diretta, non riesca ancora a superare la valutazione tradizionale. Cfr., pure, questo giudizio su Desportes scritto da J. Lavaud: « Dans ce sens Desportes fut donc un des bons artisans du classicisme » (*op. cit.*, p. 224, *ad vocem*); giudizio per nulla differente da quanto per lo stesso poeta aveva già dimostrato il Lavaud nella sua tesi (*Philippe Desportes*, Parigi, 1936). Ma si mettano questi giudizi a confronto con quello formulato da V.-L. Saulnier per Sponde, al quale viene riconosciuta « una place de choix dans l'évolution de notre poésie baroque » (*op. cit.*, p. 653), e sarà facile comprendere i differenti climi culturali in cui furono scritti questi giudizi critici. Non invano tra il Plattard e il Saulnier sono trascorsi alcuni anni decisivi per la valutazione critica del Barocco.

[128] Cfr. il secondo capitolo della seconda parte di questo volume alle pp. 291-92.

[129] A. ADAM, *Théophile de Viau et la libre pensée française en 1620*, Paris, 1935.

[130] *Ibid.*, p. 148.

[131] *Ibid.*, p. 148: « Et Théophile a passé par cette funeste esthétique. Il a été lui aussi un *"baroque"* ». Si noti che la poetica barocca è giudicata cosí negativamente da essere detta funesta. Né si trascuri come il nuovo termine critico venga giudicato dall'Adam tanto singolare e inusitato da essere indicato al lettore con una sottolineatura.

[132] *Ibid.*, p. 145.

[133] *Ibid.*, p. 148, nota 1: « On nous reprochera sans doute de traiter ici Malherbe avec une excessive sévérité. En fait nous admirons, avec l'ensemble de la critique française, la force, la densité, l'éclat du vers malherbien... Nous avons seulement voulu éclairer un aspect trop méconnu de son œuvre. Malherbe, classique par la langue et le style, est un *"baroque"* par l'outrance des idées, par l'enflure de la pensée ».

[134] Infatti, nella sua tesi l'Adam dedicava non poca attenzione alla fortuna dei poeti barocchi italiani in Francia. Ma, naturalmente, non esauriva un argomento su cui nuove ricerche già avviate si ripromettono di recare contributi altrettanto utili. Si vedano, a questo proposito, i buoni risultati raggiunti già dal Lebègue nello studio sui rapporti tra il Tansillo e Malherbe.

[135] R. LEBÈGUE, *La tragédie "shakespearienne" en France au temps de Shakespeare* in « Revue des Cours et Conférences », giugno-luglio 1937.

[136] ID., *La poésie baroque en France* in « Cahiers de l'Association internationale des études françaises », Paris, 1951, n. 1, p. 28: « ... en 1937 je n'osais employer le mot *baroque* que dans les notes ».

[137] ID., *La tragédie "shakespearienne" en France, art. cit.*, p. 692: « ... les dizaines de tragédies et de tragi-comédies que j'ai citées prouvent surabondamment que ce théâtre *"shakespearien"* ou *"baroque"* a prospéré aussi en France un demi-siècle ».

[138] ID., *De la Renaissance au Classicisme. Le théâtre baroque en France* in « Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance », II, 1942, pp. 161-184.

[139] L'importanza storica e critica di questo lavoro ricordava opportunamente il Lebègue nel suo articolo *La poésie baroque en France*, già cit., p. 23: « Mon article sur le théâtre baroque en France publié en 1942 a paru trop timide à tel ou tel critique américain; au contraire, certains collègues français l'ont trouvé trop audacieux: P. Hazard avait découronné le Classicisme français du XVII[e] siècle; moi, je le sapais à la base; que lui resterait-il? Ce que j'apportais suscitait la méfiance ».

[140] ID., *Le théâtre baroque en France, art. cit.*, p. 161: « Mais il y a eu beaucoup d'autres œuvres auxquelles l'étiquette classique ne convient nullement; actuellement elles sont moins célèbres que celles-là, mais il est tout à fait inexact et injuste d'appeler leurs auteurs des *dissidents*, des attardés, des égarés et je me demande pourquoi nous ne leur donnons pas le nom de *baroque*, de poésie baroque, de théâtre baroque ».

[141] *Ibid.*, p. 162.

[142] *Ibid.*, p. 183: « Mais l'esprit baroque a mis sa marque sur une quantité de drames français: des poètes de talent et même de génie, un Théophile, un Rotrou, un Corneille ont composé des pièces qui appartiennent indéniablement au théâtre baroque. C'est là une vérité qu'il faut rappeler aux historiens français de notre littérature ».

[143] *Ibid.*, p. 182: « J'admire que notre pays, qui a eu, comme les autres, sa crise baroque, ait produit, au bout de peu de temps, des pièces classiques si belles et si différentes des pièces antérieures... Je ne crois pas que, chez nous,

cette crise ait été aussi durable et aussi profonde que dans les pays voisins. En France l'art baroque a été moins luxuriant que dans les autres pays catholiques ».

[144] R. LEBÈGUE, *Le théâtre baroque en France*, cit., p. 184: « Sous le règne même du Classicisme, le goût pour certains caractères du Baroque persista ».

[145] *Ibid.*, p. 163: « Ce demi-siècle est, dans notre histoire dramatique, une période tout à fait méconnue. La plupart des pièces de cette époque n'ont pas été éditées depuis le XVII[e] siècle ».

[146] A. CHASTEL, *Sur le baroque français* in F. LEGER, *La fin de la ligue (1589-1593). Trois études sur le XVI[e] siècle*, Paris, Editions de la Nouvelle France, 1944, pp. 177-214.

[147] ID., *art. cit.*, p. 180: « De 1585 à 1640 la poésie française a connu un demi-siècle de recherches brillantes, denses et souvent singulières qu'on ne peut guère comparer pour l'abondance et l'originalité qu'au demi-siècle le plus récent de la poésie lyrique française ».

[148] *Ibid.*, pp. 183 e 185.

[149] *Ibid.*, p. 203.

[150] *Ibid.*, p. 212: « Il faut en France, passer par le baroque de Henri IV et de Louis XIII pour comprendre le classique de Louis XIV ».

[151] *Ibid.*, p. 214: « Pour transposer une formule célèbre, le classique, est, au fond, un baroque dompté ».

[152] *Ibid.*, p. 214: « A la vue ancienne qui confondait burlesques et précieux dans le chapitre honteux où l'on nie et refuse le classicisme déjà pressenti de toutes parts ou qui fait évanouir le baroque dans la maturation lente du classique, on substitue ainsi la vue tout opposée qui présente le classique comme une réussite apparue, en France, sur le terrain burlesque et se développant contre lui ».

[153] Meno originali mi sembrano i giudizi critici manifestati in questo studio. Cfr. quanto è detto su Malherbe (p. 193), su Bertaut (p. 195), su Théophile (p. 197), su Tristan (p. 199) e sarà facile ricordare le riflessioni critiche del Maulnier, dell'Arland e di altri autori già menzionati. Nel complesso, talvolta, sembrano pure eccessive le esigenze sociologiche quali, dalla critica romantica, ereditava il Chastel da un maestro di questi studi, H. Focillon del quale cfr. *L'histoire de l'art* in *Les sciences sociales en France, enseignement et recherche*, Paris, 1937, pp. 163-183.

[154] J. BÉDIER et P. HAZARD, *Littérature française*, nuova edizione curata da P. Martino, Paris, 1948, vol. I, p. 297 sgg.: *La littérature sous le règne de Henri IV et pendant le règne de Marie de Médicis.*

[155] *Ibid.*, p. 297: « Des poètes qui ne manquent ni de fécondité ni de talent rejettent le joug des nouvelles doctrines et affirment les droits de la libre inspiration; ils exagèrent la préciosité pétrarquiste jusqu'à la subtilité ou par réaction, le réalisme jusqu'à la trivialité et à l'obscénité et la plupart des pièces de théâtre sont irregulières et baroques ».

[156] Si vedano, a questo proposito, i giudizi su Malherbe (p. 299), su Théophile (p. 304), su Saint-Amant (p. 343).

[157] J. BÉDIER et P. HAZARD, *op. cit.*, p. 299: « C'est de la poésie baroque où l'hyperbole est poussée jusqu'à l'absurde et où les images abondent et sont complaisamment développées ».

[158] A. ADAM, *Histoire de la littérature française au XVII[e] siècle*, I: *L'époque de Henri IV et de Louis XIII*, Paris, 1948.

[159] Quando si tenga presente l'evoluzione del pensiero critico dell'Adam, è facile comprendere come questa sua posizione abbia un ben preciso significato teorico. Comunque, merita di essere ricordato quanto osserva il Tapié (*art. cit.* in seguito, p. 186): « On commence à réserver à la période Louis XIII l'épithète

de Baroque, encore fort incomprehensibile pour une grande part du public français ».

[160] A. ADAM, *op. cit.*, p. 38.

[161] « Revue des Sciences Humaines », N.S., fasc. 55-56, luglio-dicembre 1949.

[162] Cfr. « The Journal of Aesthetics and Art Criticism »; vol. V, n. 2 (dicembre 1946): *Special Issue on Baroque Style in Various Arts.*

[163] A. BOASE, *Poètes anglais et français de l'époque baroque* in « Revue des Sciences Humaines », fasc. cit., pp. 155-184.

[164] M. RAYMOND, *Propositions sur le baroque et la littérature française* in « Revue des Sciences Humaines », fasc. cit., pp. 133-144.

[165] R. LEBÈGUE, *Les larmes de Saint-Pierre, poème baroque* in « Revue des Sciences Humaines », fasc. cit., pp. 145-154.

[166] *Ibid.*, p. 153: « En 1587 Malherbe n'était pas un "baroque" hésitant et contraint; il s'est jeté avec ardeur dans le courant poétique qui emportait Bertaut et bien d'autres ».

[167] V.-L. TAPIÉ, *Baroque ou Classicisme? Les enseignements d'une fête royale* in « Revue des Sciences Humaines », fasc. cit., pp. 185-197.

[168] A. ADAM, *Baroque et préciosité* in « Revue des Sciences Humaines », fasc. cit., pp. 208-224. Non dimentico lo studio di A. Chastel, *Notes sur le baroque meridional: L'architecture en Sicile aux XVII^e et XVIII^e siècles* in « Revue des Sciences Humaines », fasc. cit., pp. 198-207. Se esso non riguarda direttamente i nostri interessi storici, tuttavia è un ottimo esempio delle capacità della nuova tendenza critica francese di allargare, oltre i confini, il proprio sforzo interpretativo.

[169] ID., *art. cit.*, p. 212.

[170] ID., *art. cit.*, p. 216: « La France rendue au Catholicisme entrait dans la sphère de la civilisation baroque et dans cette Europe coupée en deux par des idéologies irréductibles, elle se trouvait bon gré mal gré rattachée à la région du baroque ».

[171] ID., *art. cit.*, pp. 215 e 218. Traduco qui le precise formule opportunamente create dal nostro studioso.

[172] ID., *art. cit.*, p. 224: « Cette redécouverte du baroque n'a peut-être pas encore aujourd'hui épuisé ses possibilités ».

[173] V. CERNY, *Origines européennes des études baroquistes, art. cit.*, p. 45.

[174] Cfr. A. BOASE, *Étude sur les poésies de Jean de Sponde* cit., p. 92: « Comparée à l'audace de certains efforts de synthèse allemands, cette timidité devrait peut-être s'appeler prudence. Il y a pourtant une prudence qui confine à la myopie ».

CAPITOLO QUINTO

AVVIAMENTO PER NUOVI STUDI SUL BAROCCO FRANCESE

Nel giugno del 1963, allo scopo di partecipare fruttuosamente alla grandiosa « Mostra del Barocco » organizzata dalla città di Torino in onore di un momento artistico fortunato, l'Associazione universitaria italo-francese assunse l'iniziativa di organizzare tre conferenze che, in modo utile e vantaggioso, fossero di complemento alla mostra stessa. In tal modo s'intendeva ricordare come, in anni di scambi culturali intensi, la civiltà francese avesse intrattenuto attivi rapporti complementari con quella italiana e come quei rapporti avessero fruttificato opere particolarmente indimenticabili per la cultura piemontese. Le tre conferenze suscitarono un vivo interesse tra gli specialisti e anche tra il numeroso pubblico intervenuto onde, da piú parti, venne formulata la speranza che il testo letto dai tre studiosi invitati potesse essere conservato a stampa. Quella speranza, piú che legittima, fu realizzata pubblicando in un supplemento degli « *Studi Francesi* » le tre conferenze (« *Trois conférences sur le Baroque français* » supplemento al n. 21 di « *Studi Francesi* », settembre 1963, pp. 79), le quali, presentando un « *état présent des études sur le Baroque français* » quanto mai utile ed acuto, mi hanno offerto l'opportuna occasione per precisare chiaramente secondo quale direzione, a mio giudizio, le ricerche sulla civiltà barocca possono in un modo fruttuoso essere sviluppate, onde meglio chiarire anni decisivi per il passaggio della cultura francese dal Rinascimento al Classicismo.

* * *

1. - Chi legge con particolare attenzione quanto Victor-Lucien Tapié, Jean Rousset e Odette de Mourgues esposero con molta dottrina nelle loro conferenze, noterà come i tre insigni studiosi invitati, almeno su di un punto, siano unanimi. Dopo quasi trent'anni di discussioni attentamente seguite in Francia e nelle piú attive Università europee ed americane, tra gli storici della letteratura e dell'arte, delle idee e della civiltà, siamo finalmente giunti al momento in cui tutti gli studiosi e, fra i primi, proprio i tre qui ricordati, richiedono per il Barocco in generale e, in particolare, per quello francese soltanto ed unicamente nuove e piú approfondite ricerche. Per quanto riguarda il Barocco francese la richiesta esprime un'esigenza che ormai dovrebbe apparire inevitabile per i lettori dei precedenti capitoli di questo libro.

Scoperto un periodo che lo schema storiografico classico aveva polemicamente lasciato in ombra; ammirata finalmente la civiltà del regno di Luigi XIII per quanto di diverso offre rispetto a quella di Luigi XIV; distinto non « *l'envers* » del Grande Secolo, ma quante originalità l'avevano preceduto e, in parte, preparato; giunti prudentemente a definire « barocca » un'epoca che non è quella del Re Sole, a questo punto ci si è accorti che i capitoli necessari per una nuova sintesi, pur dopo tante discussioni, non erano stati ancora preparati. Intendo una sintesi che caratterizzi opportunamente due epoche e meglio dimostri i rapporti che fra loro intercorsero e come esse mirabilmente si svilupparono nel concerto armonico della cultura europea, operosa in quegli anni, come prima e come dopo, con una fitta circolazione di autori e di opere.

Naturalmente, l'avvertita necessità di nuove ricerche non denuncia affatto come caduti nel vuoto oltre vent'anni (1927-1950) del faticoso lavoro analiticamente illustrato nel precedente capitolo. Direi che testimonia proprio il contrario. A tal punto la costruzione della storia letteraria francese è ignorata nella sua intima evoluzione; a tal punto continuiamo a ripetere schemi e giudizi, valutazioni e condanne imposte e diffuse dai pur benemeriti padri romantici; cosí fedelmente respiriamo la piú ortodossa tradizione storiografica e critica che, appena informazioni precise e controllate ci obbligano a denunziare giudizi secolari imponendoci di spostare valori acquisiti e, talvolta, anche di capovolgerli; súbito, e da ogni

parte, lo scandalo è denunziato, agguerrite difese accorrono frettolosamente in soccorso, il ribelle è segnalato, criticato, anche combattuto. È la storia piú vera, curiosa e pur tanto istruttiva, degli studi sul Barocco francese di tutti questi anni. Ma è una storia che fatalmente bisognava vivere e subire al fine di poter incominciare nuovi e piú ampi studi con animo pacato e con tranquilla coscienza.

Per poter finalmente intraprendere « une recherche méthodique, précise et rigoureuse » come autorevolmente domanda Victor-Lucien Tapié (*op. cit.*, p. 47), volendo « déblayer le pays conquis » secondo si esprime Jean Rousset (*op. cit.*, p. 50), al fine di dedicare anche al prezioso e delicato gioco delle immagini barocche le ricerche « plus poussées » richieste da Odette de Mourgues (*op. cit.*, p. 78), trent'anni sono stati necessari per fornire al futuro lavoro alcuni ben chiari princípi direttivi. Affinché questi princípi diventassero storicamente sicuri non pochi sforzi, noti ed ignoti, sono stati indispensabili. Soltanto ora, e con la buona pace di tutti, essi sono posti nel modo seguente al di sopra delle piú impegnate discussioni.

In primo luogo, lavori documentati ed esaurienti ci assicurano che la civiltà letteraria francese non si è rifiutata all'esperienza barocca. Anzi, cosí come avvenne nel momento classico e come avverrà in altri non meno fortunati periodi, anche nei primi decenni del Seicento notevoli valori artistici furono espressi dal talento creativo francese, il quale, proprio nella cultura di quegli anni, seppe trovare motivi per alcune felici affermazioni della sua vitale genialità. Da questa certezza deriva logicamente il fondamentale principio che la cultura barocca non si manifestò in Francia soltanto con valori negativi. Ormai non c'è piú dubbio che, anche in quel periodo, vi furono talenti che, nelle lettere come nelle arti, nelle discipline umanistiche come in quelle scientifiche, affermarono la loro originalità ancora ammirata perché seppe esprimere valori storicamente positivi. Da ultimo, un terzo principio è stato affermato dai piú meditati studi sull'argomento. Come il Classicismo non si impone con un ben ordinato complesso di dottrine alle quali gli artisti si sarebbero docilmente adeguati, cosí il Barocco non si presenta come un rifiuto deliberato del Classicismo, come una teoria artistica volutamente ed abilmente opposta ad esso.

L'evoluzione di un gusto non è mai imposta da premeditati propositi; la storia culturale non accetta padroni, anche se riconosce delle guide. Sovente il gusto e la cultura procedono per ribellioni che piú sono benefiche quanto piú sono ostacolate e, se sono ostacolate, meglio fruttano un ordine nuovo.

* * *

2. Adunque, l'esistenza anche in Francia di una civiltà barocca, il suo valore storicamente positivo, i suoi intimi rapporti con il Classicismo sono verità maturate durante una discussione prolungatasi negli anni. Com'è facile comprendere, si tratta di verità fondamentali, per la loro stessa natura cosí impegnative da imporre una ben precisa direzione alle nuove ed auspicate ricerche. Infatti, se vogliamo procedere con il metodo rigoroso richiesto dal Tapié, se vogliamo impadronirci del terreno faticosamente scoperto e realizzare i nuovi lavori giudicati indispensabili dal Rousset e dalla De Mourgues, non mi par dubbio che dobbiamo abbandonare per sempre quanto è stato gettato alle spalle e, in primo luogo, proprio dimenticare senza rimpianti l'identificazione del Seicento con il secolo di Luigi XIV imposta dalla tradizione illuministica e romantica. A mio parere, per evitare le dannose conseguenze di una simile identificazione, ormai denunziata nei suoi limiti e nelle sue esagerazioni, nessuna via è piú utile di quella che conduce ad una nuova esplorazione storica, non tanto della genesi del termine e del concetto di Barocco, quanto della loro applicazione alla storiografia letteraria francese.

Il punto di vista che propongo non è già quello abilmente illustrato da René Wellek (*The Concept of Baroque* in *Concepts of Criticism*, 1963, pp. 69-127). Quando parlo della genesi storica del termine e del concetto di Barocco non mi riferisco alla possibile origine scolastica, portoghese o commerciale del termine e, neppure, al modo ardito con il quale il termine, qualunque sia la sua origine, venne applicato alla storia artistica dal presidente De Brosses (1739), poi alla storia della musica dal Rousseau (1752), da ultimo, e molto piú tardi, alla storia letteraria dal Wölfflin (1888). A mio giudizio, proprio per illuminare la civiltà barocca francese nei suoi molteplici particolari è forse anche piú utile investigare come i secentisti stessi giudicarono la trasformazione

del gusto al quale, nei modi piú diversi, parteciparono; come i loro giudizi, diretti o indiretti, classificarono e definirono le varie tappe di quella importante trasformazione; da ultimo, come essi utilizzarono le varie maniere e gli stili che successivamente assimilarono e come criticamente giustificarono queste loro adesioni artistiche nella generale evoluzione della cultura. È mai possibile credere che gli artefici stessi di uno dei momenti piú gloriosi della civiltà francese abbiano taciuto su quanto stavano realizzando e che quegli uomini, tanto ricchi di un ben maturato senso storico e critico, non siano stati consapevoli dell'originalità delle loro opere e di quanto differivano da quelle delle età precedenti?

Non mi risulta che a questa domanda sia mai stata data una risposta esauriente. Ogni specialista sa quanto poco le ricerche siano progredite in questo campo, privi come siamo tanto della storia interna dello schema storiografico barocco come, e questo è anche piú sorprendente, della storia dello schema storiografico classico. Non è certo un caso che ancora ieri Peter Brockmeier, volendo tracciare una rapida storia della storiografia letteraria francese da Claude Fauchet a La Harpe (*Darstellungen der französischen Literaturgeschichte von Claude Fauchet bis La Harpe,* Berlin, 1963), abbia dedicato al Seicento e allo schema classico esattamente tre povere pagine richiamando, non senza imbarazzo, quanto in proposito io stesso avevo non sviluppato, ma appena accennato nelle ricerche sintetizzate in questo volume. Eppure, a costo di ripetere concetti e testi già ricordati nei capitoli precedenti, mi sia concesso insistere su di un problema che giudico, senza alcuna esitazione, capitale. In nessun altro modo saprei meglio valorizzare le idee originali esposte dai miei tre insigni Colleghi nel Supplemento segnalato e collaborare con loro ad avviare nuove ricerche su di un problema tanto dibattuto.

In verità, per il nostro proposito, è sommamente utile non soltanto ricordare, secondo hanno fatto René Bray e i suoi successori, la distanza che divide la generazione del 1630 da quella del 1660, Chapelain da Boileau. Interessa ancor piú segnare come gli argomenti, i giudizi, le differenze utilizzate per misurare quella distanza non riguardino esclusivamente il progressivo affermarsi della dottrina classica. Le testimonianze utili per illustrare il passaggio « dall'età delle regole a quella del gusto » sono altrettanto significa-

tive per chi voglia conoscere il mondo della ribellione ad ogni regola e dell'aspirazione alla libera meraviglia. Se negli anni dal 1630 al 1660, e anche prima, si assiste al radicale mutamento di una concezione dell'arte e della letteratura, non mi par dubbio che nel mutamento ogni novità segna una sconfitta e che la sconfitta è una testimonianza storica quanto la novità.

Adunque, ogni passo compiuto dalla concezione classica è ancora una prova dell'arretramento del gusto barocco. Il quale, di riflesso e nel modo meno atteso, è possibile osservare analiticamente descritto in ogni vittoria del nuovo gusto e per tutte le sue successive affermazioni. È la concezione letteraria denigrata, combattuta, coscientemente superata, ma pur sempre presente con tanti elementi noti e meno noti, con i suoi aspetti positivi e negativi, nei valori poetici ormai individuati e in quelli prosastici ancora del tutto da caratterizzare. Non si tratta del diritto e del rovescio di una cultura secolare, ma di una precedente cultura, abilmente sottoscritta e fortunatamente conservata nello splendido palinsesto classico che una nuova maturità critica può decifrare dopo anni di lunghe e non sempre facili ricerche. La lettura è illuminante per la migliore conoscenza della civiltà barocca; tale da essere intrapresa con profitto, secondo quanto suggeriscono le testimonianze che, ora, mi propongo di elencare.

* * *

3. Dovendo scegliere alcuni significativi giudizi critici ricorderò, in primo luogo, come i migliori rappresentanti dell'età barocca abbiano avuto coscienza di operare nel nuovo contro la tradizione. Quando Campanella si dice sicuro che « *le novità di verità antiche* » sono « *principio di secol novo* », egli non appare, certo, quale un anticipatore illuso, meno che mai un profeta unico e solo. La certezza è ben meditata e, non a caso, trova pronta eco nei pensatori francesi e, fra essi, proprio in chi, come Gabriel Naudé, aveva perfettamente compreso durante un fruttuoso soggiorno italiano quali motivi culturali suggerissero simile convincimento.

Il laborioso ed acuto erudito francese indica in piú modi il distacco dell'epoca barocca dal Rinascimento. Soprattutto, egli coglie felicemente l'essenza della nuova cultura quando, svilup-

pando indicazioni di Montaigne e di Charron, sottolinea come lo spirito nuovo si opponga al pedantismo cinquecentesco, all'erudizione umanistica mal assimilata succeda la forza di chi, trasformata ormai la cultura classica in vita vissuta, irride ad un classicismo inumano perché esteriore, inefficace perché nozionistico. Nell'*Apologie pour les grands hommes soupçonnez de magie* (1625), Naudé denuncia « les esclaves du pédantisme » (ediz. 1712, p. 468) e ai pedanti opportunamente oppone i « novateurs », cioè Copernico e Galileo, Paracelso e Duchesne. Sono, questi, gli ammirati costruttori della nuova cultura, le cui opere convincono il nostro erudito, e non pochi suoi contemporanei, a precisare che « les esprits sont plus forts, polis et deliez qu'ils ne furent jamais » (*Advis pour dresser une bibliothèque*, 1627; ediz. 1644, p. 70).

Per altro, quanto la convinzione sia poco cieca lo dimostra il fatto che Naudé sa distinguere nella nuova cultura gli elementi positivi da quelli negativi. Egli esalta i moralisti e i politici del suo tempo e svaluta i romanzieri (*Advis* cit., p. 65), ben indicando in quali autori e in quali opere venga riposta una fiducia che viene espressa nel modo seguente (*Apologie* cit., p. 464):

« ... *chacun peut juger qu'il n'y a jamais eu de saison plus propre que celle de maintenant, pour dégourdir les esprits et les exciter à la palinodie et au mépris d'une infinité d'opinions fausses et absurdes* ».

Formato nell'ambiente padovano, chi meglio di Naudé poteva apprezzare i frutti di una cultura che rapidamente si avviava all'affermazione della libertà del pensiero? Tuttavia, è significativo che le stesse caratteristiche sottolineassero nella nuova cultura scrittori meno impegnati di Naudé. Penso a Sorel ed alla polemica che corre violenta contro la cultura umanistica nella *Histoire comique de Francion* (1622). Qui si possono leggere pagine illuminanti sul gusto di quegli anni, sulle tendenze letterarie delle piú giovani generazioni, persino come le letture alla moda incidessero sui costumi e, in generale, come tutto un ben particolare modo di vivere si fosse diffuso in aperta ribellione con la disciplina dei collegi e delle università, in una parola della tradizione umanistica.

Le affermazioni teoriche e pratiche degli autori barocchi trovano

cento richiami in altre opere dello stesso genere. Piú ancora, tanto negli anticipatori della dottrina classica, quali Malherbe e Balzac, come nei successori della tradizione umanistica, come Naudé e Patin, vi sono tutte le prove della capacità di una cultura di riconoscere quanto distingueva e caratterizzava la nuova epoca. Naudé, che ancora nell'*Apologie* (ediz. cit., p. 465) avverte come l'erudizione appesantisca lo stile dei prosatori, è lontano soltanto in apparenza da Balzac che nel *Socrate chrétien* (1652) denuncia come « art, science, prose et vers sont différentes espèces d'un mesme genre et ce genre se nomme *bagatelles* » (*Avant-propos,* ediz. 1661, p. 14). Se il primo aspira ad una scioltezza stilistica capace di confermare come l'erudizione possa raffinarsi nel vero « esprit »; il secondo denuncia un risultato che non è affatto quello auspicato. Ma, nella realtà, i due autori sottintendono lo stesso processo culturale e, cioè, la conquista di una libertà creatrice, desiderata da Naudé, deplorata da Balzac; quella libertà che è, precisamente, il generale principio teorico di tutta la civiltà barocca.

Quando, superata la metà del secolo, cosí fruttuoso principio è maturo per fornire la migliore base letteraria alla straordinaria fioritura di eccezionali talenti, proprio allora, con la creazione dello schema storiografico classico, nello stacco voluto e proclamato dalla precedente età, meglio questa si caratterizza nel paragone e si definisce nel contrasto.

L'importanza di un nuovo periodo letterario fu espressa dai piú qualificati rappresentanti del Classicismo identificando il regno di Luigi XIV con l'aureo secolo che stavano realizzando. Il padre Bouhours ci ha informati con esattezza (*Pensées ingénieuses des Anciens et des Modernes*, ediz. 1721, pp. 168 e 232) che tale identificazione per la prima volta fu proclamata nel *Ballet de la Nuit* del Benserade e nel *Traité de l'Iris* del de La Chambre. Ma la distanza storica trovo fissata in modo evidente già nella prefazione al *Constantinus* del Mambrun il quale, alla data del 1658, paragona la gloria letteraria dei suoi anni proprio con i momenti fortunati di Atene e di Roma. Si tratta di un concetto storiografico che, dopo la metà del secolo, diventa se altro mai comune. Ripreso dal Baillet e dal Bouhours, esaltato in un noto discorso di Racine in onore di Corneille (1685) e da non pochi ammiratori dell'età luigiana (Bayle, Fontenelle, Montesquieu), esso denuncia nella

formulazione piú corrente una chiara origine umanistica. Ben applicando all'età moderna la medioevale « *translatio studii* », lo schema esprime il suo significato piú autentico utilizzando formule comuni e logore. Tra queste, la piú fortunata suggerisce al Sorel (*Du nouveau langage françois*, cap. IV in *De la connoissance des bons livres*, ediz. 1672, p. 454) il seguente ironico commento:

« *Au reste, ce siècle est bien éclairé, car on n'y entend parler que de "lumières". On met partout ce mot aux endroits où l'on auroit mis autrefois l'*esprit *ou l'*intelligence *et il arrive souvent que ceux qui se servent de ce mot l'appliquent si mal, qu'avec toutes leurs lumières, on peut dire qu'ils ne voyent goutte* ».

Nel testo il lettore non noterà soltanto la ripresa della metafora della luce che in questo modo, intatta e del tutto significante, sarà trasmessa all'Illuminismo. Per il nostro assunto è anche piú notevole il fatto che l'importanza della nuova età fosse a tal punto diffusa fra i rappresentanti del Classicismo, da rendere quasi superflua ogni dichiarazione in proposito ed ironica ogni sua millantata espressione. L'ironia frenava l'entusiasmo generale quasi a denunziare un'adulazione talora evidente (cfr. Pascal, *Pensées*, ediz. Lafuma, 586-932, p. 367). Ma non per questo era illusorio il mutamento che veniva dichiarato e sottolineato. Proprio allora, e per uno sviluppo storiografico che nell'avvenire dimostrerà il suo aspetto fondamentale, tutta la cultura precedente, di secoli o di decenni, fu sentita remota e superata. Senza esitazioni essa venne rigettata in blocco nelle tenebre medievali. Ben si comprende, pertanto, che il primo generale giudizio formulato sulla civiltà barocca abbia utilizzato un solo termine e non quello di « *Baroque* », ma precisamente quello di « *Gothique* ».

* * *

4. Le testimonianze che si possono a questo scopo riunire sono tutte unanimi. Colpivano gli ammiratori sinceri del nuovo Classicismo quanti monumenti artistici o letterari restavano in Francia a ricordo delle età passate. Ma gli occhi erano cosí pieni delle nuove bellezze e della loro perfetta aderenza al gusto moderno che ogni

altra testimonianza, passata o remota, appariva negata alla vita piú autentica.

A questo proposito, Claude Fleury non è una voce fra le piú note, ma è certo fra le piú convincenti. Per ogni opportuna occasione lo storico gallicano dichiara il suo disgusto per « ces bâtiments gothiques si chargés de petits ornements et si peu agréables, en effet, qu'aucun architecte ne voudrait les imiter » (*Discours sur l'histoire ecclesiastique*, ediz. 1763, p. 223). Sovente egli denuncia un'architettura disprezzata nei difetti che soltanto il nuovo gusto gli ha insegnato a riconoscere. Significativa è un'altra pagina (*Traité des études*, ediz. 1724, p. 81), dove Fleury è anche piú esplicito, volendo rispondere ai possibili eccessi di coloro che si rifiutano persino di pregare in una chiesa gotica (Fénelon, lettera del 17 agosto 1713). Un simile proposito è giudicato dal Fleury « une délicatesse ridicule ». Tuttavia, condannato l'eccesso, non per questo lo scrittore accetta di valorizzare un'architettura, « qui est effectivement arabesque », soltanto perché si è imposta con la costruzione di edifici destinati al culto. Fleury difende a tal punto il nuovo gusto che, di cuore, egli auspica di vedere utilizzata e diffusa la nuova architettura classica senza alcun dubbio migliore di quella gotica. Per i tempi nuovi lo storico favorisce piú adeguate espressioni, ben consapevole che, imponendosi, queste espressioni condannano senza appello le opere passate e tutte coinvolgono in un giudizio negativo che qui appare ancora sommario, generale ed unico.

La condanna unanime in un testo del Furetière è piú circostanziata e, di conseguenza, piú utile per il nostro assunto. Quel « double registre », che proprio Jean Rousset segnala operante in Marivaux e nell'arte barocca, è possibile indicare in atto anche nel *Roman Bourgeois*, a testimonianza sia della consapevolezza del Furetière di scegliere tra due stili, sia della sua capacità critica di giustificare l'utile scelta. Pare a me singolare che per ogni episodio lo scrittore sappia benissimo come potrebbe accordare il suo racconto sul registro barocco. Se, in realtà, egli preferisce il registro classico, cosí egli sceglie perché convinto di ottenere un migliore risultato artistico. La scelta implica naturalmente un giudizio negativo per quanto viene abbandonato. Ma, proprio perché lo scrittore abilmente introduce nel racconto brani in cui egli minutamente

suggerisce come la scena potrebbe essere descritta da uno scrittore barocco, il « pastiche » offre inaspettatamente al critico la possibilità di enumerare quali caratteristiche dello stile barocco apparivano fondamentali già ad uno scrittore della generazione classica.

Tipica, a questo riguardo, è la ricostruzione che la fantasia del Furetière fa subire alla chiesa dei Carmelitani della piazza Maubert:

« *Mais quand il* [*un autre auteur* = un autore barocco] *viendroit à décrire l'église des Carmes, ce seroit lors que l'architecture joueroit son jeu, et auroit peut-estre beaucoup à souffrir. Il vous feroit voir un temple aussi beau que celuy de Diane d'Ephese; il le feroit soûtenir par cent colomnes corinthiennes; il rempliroit les niches de statues faites de la main de Phidias ou de Praxitelle; il raconteroit les histoires figurées dans les bas reliefs; il feroit l'autel de jaspe et de porphire; et, s'il luy en prenoit fantaisie, tout l'édifice... Encore il ne manqueroit pas de barbouiller cette description de metopes, trigliphes, volutes, stilobates et autres termes inconnus qu'il auroit trouvez dans les tables de Vitruve ou de Vignoles...* » (ed. Adam, p. 904).

Il ricordo dell'architetto della barocca chiesa romana del Gesú non è per nulla casuale. Furetière ha bene negli occhi lo stile non amato e lo caratterizza con la fine ironia di chi, non sentendolo piú vivere di una sua vita artistica, riesce a catalogare le colonne, le nicchie con le loro statue, i bassorilievi con i loro marmi e, poi, le metope e le volute quali elementi sparsi di un'armonia non compresa. Opere di un creatore « non sincero », l'architettura e lo stile che la descrive rappresentano i tentativi di chi « voudroit paraistre éloquent ». Per Furetière, senza alcun dubbio, la poetica barocca si definisce in sintesi nel tentativo di affermare un nuovo stile che, allontanatosi dal naturale, finisce nel falso.

Possiamo credere che abbiano reagito a questo modo quanti mai visitatori francesi entrarono in quelle chiese barocche di Roma che Jean Rousset nella sua conferenza assume con molta acutezza a modello di una civiltà? I testi fin qui elencati non possono che rendere esitanti nella risposta. A mio giudizio, essi offrono una testimonianza decisiva soltanto per confermare che il gusto classico, proprio per la sua posizione storica di reazione trionfante,

non era in grado di comprendere l'essenza piú originale dell'arte barocca. Ne coglieva, invece, i lati negativi, proprio quelli sui quali trionfava e dai quali, nella costruzione dello schema storiografico classico, gli storici presero i motivi per dimenticare fino a ieri e per svalutare fino a oggi la civiltà barocca francese. La conoscenza del pensiero dei nonni e dei padri almeno un'utilità ci offre sùbito; precisamente quella di farci comprendere quali sforzi i nipoti abbiano dovuto fare per guardare una chiesa barocca diversamente dal Furetière e da tutti quei suoi contemporanei che ora ricorderò.

Sentivano gli autori della generazione del 1660 quanto il classico trionfasse con il suo ordine e con la sua misura di tutto il disordine precedentemente vantato e perseguito. Il disordine appariva ormai secolare, riconosciuto imperante per troppo tempo. Onde, quando Pierre-Daniel Huet cerca di storicizzare il rinnovamento a buon diritto esaltato, egli traccia una storia della fortuna dell'architettura gotica abilmente opposta all'architettura antica, « qui avait pour règle universelle de suivre la nature en tout ». Nella opposizione lo stile avversato è definito come quello « qui faisoit consister sa perfection à faire violence à la nature, à surprendre les yeux par des traits hardis et à exciter l'admiration » (*Huetiana*, ediz. 1722, p. 38). Gotico per Huet, come per Furetière, come per Fleury, è tutto quanto si oppone alla semplicità della natura, quello che stupisce, quanto ingigantisce le forme e svuota gli spiriti. Cosí nell'architettura come nell'eloquenza, nella poesia come nel generale buon gusto. Il passaggio logico diventa in quegli anni obbligato. Già compiuto dallo stesso Huet (« l'éloquence, la poésie et le bon goût des lettres ont eu la même révolution que l'architecture ») è confermato da un preciso e molto piú convincente testo del La Bruyère (*Les Caractères*, 15; ed. Garapon, p. 70):

« *On a dû faire du style ce qu'on a fait de l'architecture. On a entièrement abandonné l'ordre gothique, que la barbarie avait introduit pour les palais et pour les temples; on a rappelé le dorique, l'ionique et le corinthien: ce qu'on ne voyait plus que dans les ruines de l'ancienne Rome et de la vieille Grèce, devenu moderne, éclate dans nos portiques et dans nos péristyles* ».

Classico il portico in cui, « importune à soi-même », si difende la raciniana Andromaque; classico il peristilio dove Nerone, al lume delle torce, s'innamora di Julie appena intravista. Nel nuovo stile riconquistato, anche le passioni piú profonde assumono una logica linearità e sdegnano le manifestazioni inconsulte di personaggi imposti con i loro eccessi perché non dominati, ingigantiti esteriormente perché non caratterizzati semplicemente. Cosí nell'architettura come nella tragedia; cosí da quando un solo modo ispira nuovamente l'artista e guida i suoi giudizi.

Fra tanti, esemplare per la sua lucidità nel comprendere e nel valutare il passato e il presente, dev'essere ricordato Fénelon. Esemplare, in primo luogo, perché lo scrittore sa storicamente localizzare il gusto classico e quanto lo ha preceduto. Per gli uomini della generazione successiva non vi saranno piú dubbi che nella storia del pensiero la nuova età incomincia con Descartes, la cui morte (1650) sembra opporre esattamente le due parti del secolo. Tuttavia, per noi è piú caratteristica l'affermazione di Fénelon secondo il quale la civiltà francese è uscita dalla barbarie soltanto nei suoi anni (« nous sortons à peine d'une étonnante barbarie »; lettera a La Motte del 4 maggio 1714) perché, cosí pensando, lo scrittore diffonde una valutazione storica tanto significativa da essere non a caso ripetuta, identica persino nell'espressione, da Voltaire (« c'est qu'on était barbare dans le temps de Ronsard et qu'à peine on sortait de la barbarie dans celui de Chapelain »; *Siècle de Louis XIV*, ed. Pomeau, p. 911).

In questo modo, e con tutta la sua autorità, Fénelon dava sicuro peso a quella che era stata, più che una valutazione, una rosea speranza dei primi teorici del Classicismo, ancora incerti nel definire le tappe che avevano preceduto e realmente preparato la grande età. Alla fine del secolo, dopo Molière, La Fontaine e Racine, il nostro scrittore non manca dei migliori argomenti per difendere la sua tesi. E, in verità, proprio nel ben noto *Discours de réception à l'Académie Française* (marzo 1693), egli riprende tutti gli argomenti che i testi precedentemente ricordati hanno suggerito e in un'abile sintesi formula un meditato giudizio, definitivo per molti decenni, tanto sull'importanza storica del nuovo ideale estetico, quanto sulla valutazione della civiltà barocca:

« *On a, enfin, compris... qu'il faut écrire comme les Raphaëls, les Carraches et les Poussins ont peint, non pour rechercher de merveilleux caprices et pour faire admirer leur imagination en se jouant du pinceau, mais pour peindre d'après nature. On a reconnu ainsi que les beautés du discours ressemblent à celles de l'architecture. Les ouvrages les plus hardis et les plus façonnés du gothique ne sont pas les meilleurs. Il ne faut admettre dans un édifice aucune partie destinée au seul ornement; mais, visant toujours aux belles proportions, on doit tourner en ornement toutes les parties nécessaires à soutenir cet édifice. Ainsi, on retranche d'un discours tous les ornements affectés qui ne servent ni à démêler ce qui est obscur, ni à peindre vivement ce qu'on veut mettre devant les yeux, ni à prouver une vérité par divers tours sensibles, ni à remuer les passions qui sont les seuls ressorts capables d'intéresser et de persuader l'auditeur...* » (*Œuvres*, ed. Grosselin, t. VI, p. 607).

Dopo quanto sono venuto dicendo fin qui, non stupisce in questo testo veramente esemplare il richiamo all'arte neoclassica, il parallelo con l'architettura, l'identificazione del Gotico con il Barocco, la difesa del nuovo gusto in quanto espressione del semplice e del naturale, l'opposizione ribadita ed apertamente polemica contro « les merveilleux caprices », contro gli inutili ornamenti: in una parola, contro quanto nell'arte e in ogni sua espressione appariva vano ed eccessivo. Proprio perché nella cultura classica è fondamentale la concezione storiografica che l'età luigiana giustifica, secondo ripeterà *Le Siècle de Louis XIV*, soltanto con l'età medicea e, per essa, con l'età di Pericle e di Augusto, ben si comprende quanto logica dovesse apparire anche l'estensione della barbarie gotica fino all'età barocca. Nelle generali e ben compatte tenebre i rappresentanti del Classicismo non sapevano ancora caratterizzare le differenze essenziali. Nei secoli medievali (architettura gotica) come negli anni del Rinascimento (Ronsard) o del Barocco (romanzo cavalleresco) essi avvertivano sempre lo stesso difetto, precisamente quella mancanza di semplicità, quel disprezzo del naturale, tutte le esagerazioni e le vanità che i testi denunziano e unanimi ripetono.

* * *

5. Quando da queste valutazioni generali si passa ai testi che segnano con piú minute osservazioni stilistiche l'evoluzione avvenuta nella letteratura e, in modo speciale, nella poesia, allora è possibile trovare una conferma anche piú convincente di come e quanto il Classicismo abbia saputo isolare storicamente ed analizzare criticamente la maniera barocca.

Le osservazioni critiche di Boileau sono nel ricordo di tutti. A buon diritto, René Pintard ha fissato nell'anno 1660 « le moment où Boileau ramasse le fouet de la satire et disperse "les mauvais poètes". Liquidation du burlesque, discrédit de la préciosité... » (*XVII^e Siècle*, nn. 50-51, p. 5). Tuttavia, sarà bene aggiungere sùbito che, cosí polemizzando, Boileau liquida con il burlesco e con il preziosismo due manifestazioni maggiori della maniera barocca. Per noi la condanna ha il valore di una identificazione che sarà bene utilizzare scrupolosamente per fissare un punto e una data nel processo critico che qui interessa. Poiché, anche se l'esempio di Boileau è cospicuo e sempre determinante, non si può dimenticare che egli, piú che un iniziatore, è un energico banditore di concetti da altri pazientemente elaborati ed oscuramente espressi. Cosí per la teoria classica come per l'opera che l'accompagna e la suppone, cioè quella identificazione della maniera barocca che, secondo indicano poche testimonianze pur convincenti, ha una sua storia piú lunga e piú complessa di quanto non sia possibile intuire o rapidamente segnare.

Com'è noto, ogni errore ha un suo fondo di verità. A mio parere, la verità nascosta dall'errato proposito di negare l'esistenza di una civiltà barocca francese consiste nel fatto che in Francia la letteratura attiva tra Rinascimento e Classicismo ha sempre avvertito come una manifestazione esteriore la maniera barocca. Il lettore vorrà ben notare che attentamente distinguo tra civiltà barocca e maniera barocca. Intendo indicare con la prima l'esistenza di una cultura le cui manifestazioni, quando sono autentiche, si pongono al di sopra di ogni definizione e dettano le caratteristiche di un'epoca; nella seconda uno stile che, per mancanza di vigore, decade nel generale e nel comune dove vivono, operano e muoiono i versificatori e i prosatori privi di sincero talento e di autentica originalità. La civiltà barocca alimenta nel suo seno

la maniera barocca; questa, invece, dilaga, oltre i limiti storici imposti da uno schema storiografico e, di fatto, è rintracciabile in non pochi autori del Rinascimento e perdura negli anni del Classicismo. Gli sviati e i ritardatari non definiscono un tempo e, meno che mai, lo impongono. Essi, al contrario, denunciano l'importante ambiente storico in cui il talento originale si forma o con la ribellione o con la maturazione e, pertanto, segnano con la loro mediocrità quella che è la tendenza media di una letteratura, di un gusto, la vita di uno stile comune che riproduce il suono piú facilmente riconoscibile di un'età e, talvolta, offre le caratteristiche piú accessibili per un immediato riconoscimento.

Mentre i classici francesi non sospettarono affatto l'esistenza autonoma di una civiltà barocca, preoccupati come essi furono di allacciarsi esclusivamente alla tradizione umanistica italiana e latina, essi ben notarono, invece, l'esistenza della maniera barocca. La avversarono, secondo quanto ho già detto, come espressione della barbarie gotica quando giudicarono da storici della civiltà francese e si vollero difensori del punto piú alto da essa raggiunto in quel momento particolare. Sul piano esclusivamente stilistico la maniera barocca essi analizzarono, soprattutto, come un difetto che Montaigne, Balzac e cento altri, fra i quali persino Voiture, energicamente avevano già denunciato e frettolosamente rifiutato. Ne deriva come risultato critico che proprio questi giudizi possono essere utili per identificare il fenomeno letterario che vogliamo meglio conoscere, essendo i soli che offrano, nella generale condizione storica, un significato immediato e l'importanza di una prima insperata presenza.

Si rilegga la riflessione critica che Boileau dedica a Guez de Balzac (*Réflexion VII*, in *Dialogues*, ed. Boudhors, p. 96). Il nostro critico sa che, ancora trent'anni prima, il suo predecessore era giudicato in Francia, non uno dei migliori prosatori del tempo, ma l'unico autentico prosatore. Tuttavia, alla data in cui scrive (1694), Boileau riconosce che cosí alta fama è svanita a tal punto che, se mai uno sprovveduto osasse ancora imitare Balzac (« qui a ce soin vicieux de dire les choses autrement que ne le disent les autres hommes ») otterrebbe soltanto il dono di un generale sorriso. Perché mai un simile mutamento? Perché il gusto classico avverte nello stile dello scrittore che fu maestro alle prime genera-

zioni del Seicento « l'affectation et l'enflure ». Cosí, proprio nel presunto precursore dell'ideale classico, Boileau scopre i segni caratteristici del gusto di un tempo ormai allontanato da una distanza che supera di molto i trent'anni. Per la generazione classica anche Balzac è un « mauvais maître », deludente non meno di quello ricordato e deprecato da La Fontaine (« ses traits ont perdu quiconque l'a suivi », *Épître à Huet*), sia esso Malherbe o Voiture o Marino o non so quale poeta barocco. La verità è che Orazio, per quanto ricorda proprio La Fontaine nella prefazione alla *Deuxième partie des Contes et Nouvelles en vers* (1666), « ne veut pas que nos compositions ressemblent aux grotesques »; in altre parole, il gusto classico indica nel grottesco una delle manifestazioni piú pericolose, perché piú vistose, della maniera barocca.

Per parte sua, il Bouhours ammoniva che « il y dans l'éloquence une certaine simplicité qui vaut mieux que tous les ornements » (*Pensées ingénieuses* cit., p. 297) e proprio l'ascoltato gesuita indicava partitamente quali autori avessero preferito gli inutili ornamenti alla schietta semplicità. Erano gli spagnoli Góngora (« plein de métaphores monstrueuses ») e Lope de Vega, erano il Tasso e tutti gli altri poeti barocchi italiani ai quali Bouhours oppone, compiaciuto e trionfante, il La Fontaine, « génie aisé, facile, plein de délicatesse et de naïveté »; poeta se altro mai esemplare di una civiltà che aspira al reale e al verosimile, di un gusto « qui ne se repaît point de pures chimères » (*op. cit.*, p. 25).

Charles Sorel, che nei suoi giovani anni ha vissuto l'esperienza barocca, è anche piú preciso e analitico. Proprio nell'opera già ricordata, *De la connoissance des bons livres*, egli giunge a fissare nella storia della poesia francese di oltre un secolo tre momenti (Ronsard, Malherbe, il Classicismo) che, non a caso, corrispondono ai futuri schemi storiografici. Qui la funzione del barocco non è sostenuta dal gotico, ma dal burlesco, quasi per confermare che, passando dalla storia delle idee a quella della poesia, i critici classici diventano piú attenti e di tanto piú perspicaci. Sorel discorre *Du bon style* e ci fa comprendere come egli formuli i suoi giudizi avendo in mente due tappe di un'evoluzione che oppone per meglio illustrare. In queste pagine il nostro autore non ha la sicurezza trionfante delle *Réflexions critiques* e, piuttosto, anticipa la polemica attuale nel tanto vivace *Art poétique*. Quando il roman-

ziere scrive le ben note pagine attorno al 1670, l'affermazione classica non era un fatto compiuto, l'evoluzione era in atto, non ancora sancita e meno che mai registrata. Sorel lamenta che il grosso pubblico non avverta i segni evidenti di un ideale artistico molto piú elevato, anche se meno accessibile. Il critico nota con rammarico il successo degli autori « qui ont inventé des styles métaphoriques, hyperboliques et... bizarres » e li accusa di faciloneria. Ad essi egli oppone gli scrittori classici che conoscono il faticoso lavoro della lima e che, proprio per la loro serietà, « doivent estre mis au dessus du style fardé et enflé qu'ils appellent pompeux et magnifique ». Infine, anche Sorel ricorre all'esempio dell'arte e, secondo farà Fénelon, distingue nel modo seguente la tecnica classica da quella barocca:

« *C'est un abus ancien que, quand un homme écrit avec quelques pointes agréables, ou qu'il se sert des mots qui ont le plus d'usages à la cour, on dit que c'est le meilleur écrivain du siècle et l'on fait marcher après luy les plus doctes et ceux qui ont une éloquence ferme et solide. Mais il faut sçavoir qu'il est de cecy comme de la peinture: qu'un homme sçache composer de belles couleurs et les mélanger adroitement, il n'est pas bon peintre pour cela, s'il ne sçait comment on employe toutes ces couleurs pour représenter les divers corps du monde. Tout au plus, il ne sera propre qu'a représenter la bigearrerie du jaspe et du porphire, comme cela se fait quelquefois par hasard. Ainsi est-il de ceux qui n'ont que les fleurs du langage et les simples couleurs de l'éloquence dont ils nous forment des lettres fantasques ou des discours sans commencement et sans fin, qui ne sont que les fragmens de ce qu'ils promettent et de ce qu'ils ne donneront jamais, n'estans pas capable de produire des ouvrages plus achevez* » (*op. cit.*, p. 367).

Per quanto questo testo chiaramente afferma appare evidente come la maniera barocca nelle sue manifestazioni, diverse e non soltanto letterarie, fosse ben identificata e descritta dai propugnatori dell'ideale classico. I quali, anche se resi acuti dalle convinzioni conquistate e dalla polemica, non potevano in alcun modo dimenticare che un giudizio, identico nella severità e nel distacco, era stato formulato da quanti, negli anni migliori della cultura

barocca, avevano compreso come lo stile degli autori originali sovente decadesse, per opera degli epigoni, nella maniera. Direi che questa denuncia contemporanea caratterizza anche meglio una tendenza formale diligentemente notata e conferma il suo particolare valore negativo. I testi che, a questo riguardo, si possono ancora produrre, offerti da Pascal e dal Méré, anche da Ménage e da Voiture, si rifanno tutti ad una posizione critica che giustifica la fortuna del Rabelais in quegli anni, localizza il successo della *Satyre Ménippée* e ripete quanto viene sottolineato in non poche pagine di Montaigne (« nous n'apercevons les graces que pointues, bouffies et enflées d'artifice », *Essais*, III, 12). A ribadire il tutto basta un ultimo testo, fra i meno noti e che si trova in una lettera del Corbinelli del 1579 dove il gusto letterario alla corte di Francia negli anni di Desportes viene cosí caratterizzato:

« ... *oggi in Francia e specialmente da quei mignoni e dal capo loro corre l'amore delle lettere ben scritte e questo bene scrivere non consiste piú in una certa purità o chiarità, né finalmente come noi diremmo in quelle bellezze che portano seco quelle del Caro... Questo stile non piace, ma studiasi a mere affettazioni cosí di concetti come di locuzioni talmente che né Sidonio Apollinare, né Simmaco o Cassiodoro, né tutto quello stile panegirico ci son per nulla. Vi parrebbe un dire da Calvino e simili iperbolici di costí, però sono arguzie e ingegnosità e questo credo che venga perché, essendo poco capace o nulla la lingua loro di certi naturali artifizi e piú stimati, cercano le stravaganze per darle sapore in qualche modo piú apparente e questo solo è quello che è in pregio* » (Bibl. Ambrosiana, ms. T., 167, sup. col. 51[r]).

Che un simile giudizio del Corbinelli anticipi quanto dimostrerà ampiamente il Muratori nella sua polemica antifrancese non deve stupire. Per il nostro assunto è piú importante ritrovare in questa lettera l'ennesima conferma della continuità storica di un'unica denuncia via via ripetuta dagli autori piú qualificati. Tale denuncia, per la sua uniformità e per la sua consapevolezza, ci assicura che la critica francese, da Montaigne a Fénelon, seppe perfettamente localizzare un fenomeno letterario tipico dell'evoluzione del gusto

dal Rinascimento al Classicismo. Il fenomeno fu avvertito nella sua importanza, saggiamente analizzato e per ogni occasione denunciato. Soprattutto, nella storia di quegli anni, esso fu opportunamente distinto da altre manifestazioni giudicate significative e per nulla negative. Onde noi possiamo, ora, essere certi che quando i critici classici si posero dal punto di vista, non della storia delle idee ma della letteratura, essi non si limitarono a considerare l'età di Enrico IV e di Luigi XIII come l'ultimo momento della barbarie gotica. Essi seppero, pure, valutare l'attività piú caratteristica di quegli anni e rintracciare la principale sua debolezza fra i meriti autentici non meno apertamente riconosciuti. Con uguale acutezza Boileau saluta in Malherbe colui che diede l'avvio alla formazione della dottrina classica (*Art poétique*, I, 131) e segnala in Balzac l'esponente massimo del cattivo gusto della sua età. Per la fortuna storiografica dell'età barocca pare a me essenziale che, fino al nostro secolo, di due giudizi cosí pertinenti sia stato determinante, non il primo, ma il secondo.

* * *

Confortati dalle testimonianze acquisite, possiamo finalmente ritornare al punto da cui queste pagine hanno preso l'avvio e precisare in qual modo la posizione critica e storiografica che abbiamo riscontrato possa essere utile per la migliore conoscenza della civiltà barocca. Se mai le argomentazioni esposte sono esatte, proprio per quanto è stato anche sommariamente verificato, non credo eccessivo affermare che i futuri lavori auspicati dal Tapié, dal Rousset e dalla De Mourgues dovrebbero trovare il seguente vasto e ricco campo da perlustrare e da coltivare.

Avendo definitivamente appurato che, tanto in sede critica come in sede storiografica, il tradizionale giudizio negativo sulla civiltà barocca deriva da un giudizio formulato dai primi storici del Classicismo, è possibile affermare, con maggiore cognizione di tutti gli elementi di fatto, che chiunque continua a ridurre la letteratura barocca alla sua manifestazione deteriore o ripete l'identificazione del regno di Luigi XIV con tutto il suo secolo, un giudice cosí ostinato non fa che accettare e ripetere una posizione polemica con troppa fedeltà diffusa dall'Illuminismo e dal Romanticismo.

Noi sappiamo, ora, che questa posizione polemica è la cappa di piombo che ha impedito di aprire il sarcofago in cui da tre secoli dorme, intatta nell'abbandono, la musa francese dell'arte barocca. La bella musa rinascerà alla sua vita piú vera appena si cesserà d'illuminarla con una luce che non è la sua, appena non si vorrà soltanto rintracciare nei suoi autori e nelle sue opere quanto precede o prepara la letteratura classica, appena si leggeranno quella prosa e quei versi per quello che sono, nella realtà di una storia culturale che noi sappiamo finalmente per quali motivi non è mai stata riconosciuta autonoma.

Liberato dai pregiudizi imposti dal Classicismo, il Barocco francese non sarà piú identificato con un valore negativo, consapevoli come siamo ormai che, differentemente da quanto è avvenuto per altri termini e concetti storiografici, il giudizio tradizionalmente espresso con il termine « *Baroque* » è nato prima dell'adozione di questo termine e, in precedenza, fu espresso con i termini « *Ghotique* », « *Burlesque* », « *Bizarre* », anche « *Précieux* » o simili. Ora sappiamo, pure, che questo sfasamento è dovuto al fatto che la coscienza storica posseduta dai rappresentanti della cultura barocca fu presto soffocata dall'interessata diffusione dello schema storiografico classico. Il quale, come impedí la diffusione di uno schema storiografico barocco, cosí divulgò esclusivamente l'apprezzamento negativo di un'epoca che cercò di assimilare nel bene e di rigettare nel male, vietando in ogni caso il suo autonomo riconoscimento.

In pieno Settecento, quando il termine « *Baroque* » incomincia a sostituire « *Gothique* », ripete la comune posizione critica Cartaud de la Villate (*Essai historique et philosophique sur le goût*, Paris, 1736, p. 278) il quale, volendo sostenere che « l'harmonie d'une langue est une pure affaire de prononciation et celle-ci semble bien dépendre de facteurs physiques » conclude con il seguente significativo esempio: « Les beaux vers de M. Racine sont durs et baroques quand ils sortent de la bouche d'un Auvergnat ». Non diversamente il termine « *Baroque* » è utilizzato dal La Harpe (*Lycée*, ed. Agasse, t. IV, p. 113) per sottolineare un difetto di Ronsard (« Il ne s'aperçoit pas que placer ainsi une chute de phrase au commencement d'un vers est tout ce qu'il y a de plus ridicule et de plus baroque »). Sono esempi, questi, che confer-

mano come la concezione classica continuasse ad influire sulla evoluzione di un termine negli anni in cui non aveva ancora assunto un valore storiografico e già era applicato alla poesia con quel valore negativo che tanta importanza avrà quando lo stesso termine sarà chiamato a definire un'epoca e a caratterizzarla.

Consapevoli, adunque, della storia singolare dello schema storiografico barocco se, di buon grado, concludiamo con Henri Peyre (*Common-Sense Remarks on the French Baroque* in *Studies in Seventeenth-Century French Literature presented to M. Bishop*, 1962, pp. 1-19) che tanti anni di ricerche hanno condotto al trionfo del buon senso, ugualmente vogliamo augurare per il futuro. Il nuovo còmpito appare chiaro, evidente, seducente. Non dobbiamo leggere le opere barocche con le preoccupazioni del Classicismo, non dobbiamo commentarle con l'intenzione di confermare soltanto i difetti ridicolizzati da tre secoli d'incomprensione. Se mai, proprio partendo dalla tanto disprezzata maniera barocca, dovremo studiare, e con un rigore maggiore di quanto non sia stato ancora fatto, come gli autori l'abbiano dominata e superata, come ancora una volta l'originale si sia imposto sul comune, il talento sulla mediocrità. L'augurio migliore da formulare per i nuovi ricercatori è che, al termine di questa nuova tappa, Henri Peyre possa ripetere con la sua ben conosciuta autorità e competenza che, anche in questo caso, ha vinto il buon senso.

Trionferà il buon senso se sapremo illustrare con monografie critiche, con edizioni di testi, con ricerche di storia della letteratura e delle idee come, anche in Francia, tra Rinascimento e Classicismo, l'arte in generale e particolarmente la poesia abbiano avuto le loro voci e come queste voci siano state originali nell'espressione, uniche nei sentimenti, storicamente irripetibili.

INDICI

INDICE DEI NOMI

Abelardo P., XII, 26, 96, 245.
Accellini: vedi Balbi G.
Adam A., 274, 293, 349-351, 355-358, 360, 366-368.
Aduino, 61.
Agasse M., 389.
Agostino (Sant'), 24, 79, 111-113, 126, 248.
Ailly P., 114.
Alamanni L., 69-71, 155, 159, 167.
Albanzani D. (degli), 42.
Albergati Capacelli F., 278.
Alberti N., 45.
Alberto Magno, 114.
Alciato A., 146, 147.
Alcuino, 9, 82, 103.
Aleandro G., 13, 130, 132-136, 150.
Alembert J. (Le Rond d'), XX, 38, 279.
Alessandro Magno, 115, 126, 263, 277.
Alessandro d'Afrodisia, 139.
Alfieri V., 229.
Alighieri D., 19, 63, 65, 67, 70-73, 102, 104, 151-161, 163, 165-168, 189.
Aliprando, 61.
Allais G., 290.
Allen P. S., 200.
Alonso D., 310, 325.
Ambrogio (Sant'), 113.
Amiel H.-F., 153, 289.
Ampère A.-M., 266.
Amy P., 52.
Anacreonte di Teo, 203, 238.
André L., 278.
Andrelini F., 50.
Anceschi L., 320, 324, 325.
Anna di Bretagna, 169, 183.
Antoni C., 320, 321, 323.
Apollinare Sidonio, C.S.M., 387.
Aranguren J. L., 325.
Ardenne R. (d'), 190.
Ariosto L., 14, 105, 244, 248, 283, 321, 322, 327.
Aristippo, 20.
Aristofane, 134.
Aristotele, 10, 11, 56, 114, 116, 134, 139, 245.
Arland M., 323, 343, 345, 363, 364, 367.
Arlier A., 138.
Armagnac J., 47.
Arnould L., 290, 360.
Aubert Ch., 248.
Aubignac (abbé d'), 250.
Aubigné A. (d'), 281, 336, 340, 343, 345, 361, 365.
Auerbach E., 303, 322.
Augusto, XIV, 83, 100, 115, 263, 265, 267, 274, 277, 294, 381.
Aury D., 343, 344, 363, 364.
Ausonio, 13, 134.
Autun J. (d'), 130, 131, 189, 190.
Auxerre G. (d'), 84.
Averroè, 113, 114.
Avicenna, 113.
Avril P. (d'), 178.

Bacone R., 113, 324.
Bade J., 51, 63, 64, 137, 210, 211.
Baïf A. (de), 145, 206, 209, 213, 245.
Baïf L. (de), 37, 41, 141-145, 164.
Baillet A., 85, 376.
Bainville J., 271, 283.
Balbi G., 50.
Baldensperger F., 297, 348.
Balzac G. (de), 251, 273, 275, 276, 279, 376, 384, 385, 388.

Balzac H. (de), xx.
Barbaro E., 12, 31, 41, 55, 56, 58, 65, 139.
Barbaro F., 51-53.
Bardi R. (de), 28, 43.
Baroja P., 325.
Barzizza Gasparino, 10, 28, 41, 54, 55, 58.
Barzizza Guiniforte, 159.
Bataillon M., xix.
Bauderon de Sénecé A., 289.
Baudouin F., 100, 118, 123-125.
Bayle P., 126, 253, 285, 293, 376.
Beaumont G., 337.
Bédier J., xix, 354, 367.
Bellonci A., 347.
Belon P., 118, 119.
Bembo P., 33, 72, 105, 135, 144, 231.
Bemol M., 358.
Benedetto XIII, 165.
Benserade I. (de), 290, 376.
Bergaigne F., 156.
Bergson H., 312.
Bernardo di Chartres, 114, 120.
Bernardo (San), xii, 90, 96.
Bernini L., 337.
Beroaldo F., 32, 64.
Berry (duca di), 47, 49.
Bersuire P., 8, 24, 42, 46, 48.
Bertaut J., 268, 281, 296, 333, 340, 356, 360, 367.
Bertoni G., 35, 322.
Bertrand L., 271, 283.
Bessarione G., 12, 28, 93, 176.
Bèze Th. (de), 211.
Billanovich G., 22.
Billy A., 361.
Binni W., 358.
Blanchot M., 364.
Blois P. (de), 114.
Boase A., xvii, xviii, 306-309, 318, 320, 323, 324, 335, 347, 351, 355, 361, 362, 365, 368.
Boccaccio G., 6, 8, 23, 25, 32, 42, 45, 64, 66-73, 89, 92, 152, 154-156, 158, 159, 165, 244, 246.
Bodin J., xii, 38, 85, 119, 124-127, 140, 147-150, 156.
Boezio S., 22, 44, 90, 97.
Boileau N., xx, 38, 39, 171, 189, 261, 263, 264, 266-269, 274, 276, 277, 280, 281, 285, 290, 293, 295, 332, 357, 359, 362, 372, 382-384, 388.
Boisrobert Le Metel F. (de), 289.
Bologna F. (da), 61.
Bondy L. J., 282.
Borgerhoff E. B. O., 293.
Borinski C., 302, 321.
Bosch J. (de), 174, 185.
Bossuet J.-B., 253, 346.
Bost A. (de), 58, 65.
Botticelli S., 196.
Bouchard J.-J., 249.
Boucher M., 322.
Bouchet J., 52, 169, 179, 181, 182, 184, 187, 189.
Boudhors Ch.-H., 360, 384.
Bouhours P., 376, 385.
Boulenger J., 271, 338.
Bourbon Ch. (de), 59, 60.
Bourgeois E., 278.
Bovelle Ch., 38, 56.
Boyssonné J. (de), 37, 41, 138.
Brabante S. (di), 111.
Bracciolini P., 25, 272.
Braga L., 136.
Braudel F., xix.
Brant S., 184.
Brasillach R., 335, 336, 347, 361, 362.
Bray R., 276, 291, 343, 359, 363, 372.
Bremond H., 291, 296, 329, 330, 333, 338, 348, 357, 359, 361, 364.
Breslay G., 137.
Brice G., 141, 190.
Brisson J., 52.
Brives M. (de), 345, 364.
Brockmeier P., 373.
Brosses Ch. (de), 358, 372.
Brugi B., 137.
Brunetière F., 270, 276, 281-283, 290, 291, 296.
Bruni L., 24, 27, 154.
Bruno G., 32, 33, 38.
Brunot F., 290, 295.
Brunschvicg L., 358.
Budé G., xii, 9, 13, 14, 29, 30, 31, 33, 56, 57, 96-101, 109, 115, 117, 132, 136, 139, 156, 163, 164, 206, 208.
Budé J., 137.
Bunel P., 37, 41, 138, 141, 143, 144.
Buonaccorso da Montemagno, 166.
Buonarroti M., 144, 164.
Bur P. (de), 190.
Burckhardt J., 299, 300.
Bureau L., 64.

Bury J.-B., 112.
Bussy-Rabutin R. (de), 290, 294.
Busson H., 36, 37, 40, 138, 140.
Buyer B., 59.

Cailler A., 51.
Caillois R., 337, 361.
Calcaterra C., 320, 359.
Calderón V. G., 361.
Callimaco, 213.
Calvino G., 143, 245, 387.
Campanella T., 275, 374.
Camo P., 360.
Canape J., 120.
Capeto U., 167, 180.
Cardano G., 38, 120.
Carducci G., 282.
Carlo IV, 114.
Carlo V, 8, 23, 47, 48, 104, 143, 169.
Carlo VII, 47.
Carlo VIII, VIII, XIII, 18, 29, 30, 48, 49, 61, 64, 97, 99, 176.
Carlo Magno, XII, XIII, 82, 84, 96, 103, 126.
Carlo il Temerario, 169.
Caro A., 386.
Carracci A. L., 381.
Carraresi, 58.
Cartaud de La Villate, 389.
Cartier J., 118.
Cassiodoro F. A., 387.
Cassou J., 335, 337, 361, 364.
Castiglione B., 164, 208, 321.
Castro A., 326.
Cato A., 50.
Catullo G. V., 51, 272.
Cerisy: vedi Habert.
Cerny W., 320, 357, 368.
Cesano G., 151.
Cesare G., 63, 83, 102.
Chabod F., 145.
Chalvet M. (de), 248.
Chamard H., XIV, XV, 171, 172, 200, 201, 206.
Champier S., 55, 66-68, 115.
Chapelain J., 249, 261, 262, 266, 273-276, 280, 289, 373, 381.
Chapelle-Besset H. (de la), 252.
Chappuys G., 69.
Charles d'Orléans, 19.
Charpentier J., 264, 278.
Charron P., 251, 375.
Chartier A., 49, 50, 67, 104, 111, 114, 169.
Chartres Y. (de), 90.
Chasles Ph., 289.
Chasseneuz B. (de), 147.
Chastel A., 352-354, 367, 368.
Chastellain G., 67, 169, 170, 179, 180, 201.
Chateaubriand R. (de), 279, 280, 286, 294.
Châtelain H., 185, 201.
Châtillon G. (de), 103.
Choquart A., 80, 82, 84.
Churriguera J. (de), 311.
Cicerone M. T., 8, 10, 11, 15, 21, 22, 24, 49, 117, 121, 122, 126, 277.
Clamanges N., XII, 8-10, 24-28, 41, 42, 86, 88-91, 93, 95-99, 101, 175, 176, 272.
Clark J. W., 25.
Clements R. Y., 162.
Clermont E., 361.
Clouard H., 283, 359.
Col G., 8, 25, 52.
Col P., 25.
Collas G., 274.
Colletet G., 324.
Colomby F. (de), 296.
Colonna V., 72.
Comestor P., 84, 103.
Commynes Ph. (de), VIII, 29, 48-50, 142.
Contarini G., 146.
Convenevole da Prato, 45.
Copernico N., 375.
Coquelin N., 251.
Corbinelli J., 73, 159, 167, 273, 387.
Corneille P., 15, 247, 250, 251, 281, 283, 288, 305, 312, 317, 318, 322, 323, 325, 327, 335, 336, 339, 341, 345, 350, 360-362, 365, 376.
Corneille Th., 274.
Cornet E., 323.
Cotin Ch., 290.
Counson A., 153.
Cousin V., 288, 295.
Courtecuisse J., 25, 49.
Coville A., 41.
Cremieux B., 337, 362.
Crescini V., 273.
Crétin G., 169, 170, 180, 182, 186, 189.
Crinito: vedi Ricci P.

Crisolora E., 12.
Croce B., 162, 199, 201, 258, 277, 278, 281-283, 293, 313-317, 320-322, 325-327, 358, 359, 362.
Cujas J., 100, 138.
Curtius E. R., 313, 320, 326.
Cyprien P., 345.
Cyrano de Bergerac, 286, 294, 296, 316.

Dandolo A., 136.
Dandolo M., 136, 137.
Danès P., 37, 138.
D'Annunzio G., 258.
Dante: vedi Alighieri.
D'Arco G., XIII.
Dati A., 28, 55, 58, 92.
D'Auriol B., 177, 179.
Dauzat A., 200.
Dejardins P., 335.
Del Bene A., 167.
De Lollis C., 161, 174, 200.
Delvaille J., 276.
Denise L., 350.
De Nolhac P., 160.
De Pressac J.-Fr., 248.
De Sanctis F., 282.
Des Autels, 209.
Des Barreaux Vallée J., 296.
Descartes R., 38, 120, 275, 277, 288, 381.
Desmarets Saint-Sorlin (de), 264, 268, 277.
Des Périers B., 38, 245.
Despois E., 282.
Desportes P. H., 295, 333, 339, 365, 387.
Destrées J. (abbé), 201.
De Torre G., 324, 325.
Diderot D., 253, 296.
Dilthey W., 320.
Dione Cassio, 247, 250.
Dionigi, Areopagita, 29.
Dolet E., 9, 32, 37, 41, 96, 115, 138, 140, 141, 142, 206.
Donne J., 307, 323, 324, 361, 364.
Dorat J., 14, 122, 156, 229.
Dorléans L., 248.
D'Ors E., 310-313, 318, 325, 336-338, 346, 361, 365.
Doutrepont G., 172, 188, 200, 201.
Drelincourt L., 324.
Du Barthas de Saluste G., 299, 316, 327, 343.
Du Bellay G., 190.
Du Bellay J., 14, 16, 34, 119, 164, 203, 206, 209, 210, 212, 217, 230.
Du Bois-Hus, 324.
Du Bos Ch., 278, 357.
Du Cange Du Fresne Ch., 88.
Duchesne J., 374.
Du Ferrier A., 138.
Du Four J.-B., 70.
Dumas A., 287.
Du Mesnil O., 275.
Du Perron J. D., 340.
Dupire N., 201.
Dupont G., 182.
Duprat A., 146.
Dupront A., 362.
Durand E., 88.
Duretti B., 157.
Dussault, 295.
Du Vair G., 251.
Du Verdier A., 123.

Ebeling J. B., 293.
Edelinck G., 295.
Edelman N., 276, 278, 280.
Eliot T. S., XVII, 307, 323, 324.
Eloisa, 245.
Enrico II, 131.
Enrico III, 293.
Enrico IV, 268, 293, 343, 350, 353, 367, 388.
Epicuro, 249.
Epitteto, 245, 251.
Erasmo da Rotterdam, 12, 50, 65, 94, 95, 98, 109, 122, 128, 130, 134, 139, 143, 177, 178, 185, 200, 245.
Ermonimo G., 134.
Esprit J., 252.
Estienne Ch., 138.
Estouteville R. (d'), 53.
Euripide, 248.

Fabri P., 200.
Faguet E., 295, 296.
Faral E., XIX.
Faret N., 296.
Farinelli A., 153-157, 159, 160, 161.
Fauchet C., 76, 373.
Febvre L., 36, 140.
Féletz C.-M.-Dorimond (de), 295.

Fénelon Fr. (de), XII, 230, 253, 378, 381, 386, 387.
Ferguson W. K., X, 272.
Ferdinando d'Aragona, 129.
Fernand Ch., 50, 64.
Fernandez R., 347.
Fernel J., 140.
Ferrault J., 147.
Fichet G., 9, 10, 11, 26-28, 41, 51, 54, 64, 91, 97, 117, 176.
Ficino M., 12, 28-30, 32.
Fidia, 378.
Fierens P., 336, 361.
Fiévée J., 295.
Filippo Augusto, 103, 104.
Filippo il Buono, 169.
Filippo l'Ardito, 46.
Flaubert G., 243.
Fleury Cl., 378, 380.
Flores J. (de), 69.
Focillon H., 366.
Fontenelle B. (Le Bouyer de), 120, 253, 375.
Fournel V., 289, 295.
France A., 271, 283.
Francesco I, VIII, XIII, 13, 14, 37, 59, 99, 100, 102, 109, 115, 118, 131, 135, 137, 138, 142, 155, 165, 236, 294, 342.
Françon M., 172, 173, 200.
Frappier J., 200.
Friedrich H., 304, 323.
Friederich W. P., 162.
Froissart J., 67, 104.
Furetière A., 378, 380.

Gabiano B. (da), 61, 62, 63, 64, 66, 67, 72.
Gabiano GB. (da), 61, 62.
Gaeta F., 145, 149.
Gaguin R., 10, 11, 28, 48, 51, 58, 64, 65, 92-97, 101, 176, 177, 179, 190.
Gaiffe F., 285, 293.
Galeno Cl., 120, 139.
Galilei G., 38, 375.
Galletti A., 160.
Ganay J. (de), 29, 30.
Gand E. (di), 84.
Garapon R., 380.
García Lorca F., 325.
Garin E., IX, X, 32, 112, 272.
Garnier R., 340.
Gassendi P., 38, 277.
Gautier L., 212.
Gautier Th., 286, 294.
Gaxotte P., 297.
Gaza T., 12.
Gentile G., 276.
Geoffroy A., 295.
Gerson J., 24, 49, 52, 103, 175, 176.
Getto G., 320, 359.
Giannotti D., 146.
Gide A., 16, 283.
Gilles de Delft, 180.
Gillet L., 362.
Gillot H., 276, 291.
Gilson E., XIX, XX, 24, 42, 112.
Giocondo G. da Verona (fra'), 136.
Giovanni XXII, 43, 44, 46.
Giovanni Senzapaura, duca di Borgogna, 46.
Giovenale D. G., 62, 64.
Giovio P., 102.
Girard B. (de), 147.
Giraudoux J., 16.
Girault F., 180.
Girolamo (San) 9, 12, 13, 52.
Giulio II, 129.
Giunta F., 62.
Giusto Lipsio, 248, 252, 324.
Godard J., 308.
Godeau A., 340, 363.
Goethe W., 299, 316, 320.
Gombauld J. Ogier (de), 340, 363.
Gomberville M.-L. (de), 272.
Goncourt J. e E. (de), 358.
Gonesse N. (de), 6, 8, 165.
Góngora y Argote L. (de), 310, 324, 325, 327, 385.
Gonzaga G., 78.
Gosselin J. E. A., 382.
Gourmont G. (de), 132.
Gournay (Mlle de), 306.
Goya F., 310.
Grangier B., 159.
Grasnet P., 245.
Grassaille Ch. (de), 147.
Greco D., 325.
Greene E. J., 323.
Gregorio (San), 90-96.
Gregorio XI, 44.
Gregorio da Città di Castello (detto il Tifernate), 134.
Grente G., 360.
Gringore P., 130, 131, 169, 184, 189, 190.

Grolier J., 159.
Groos R., 278.
Gros E., 291.
Grubbs H., 297.
Gryphe S., 70.
Guarino de' Guarini, 41, 51-55, 92.
Guicciardini F., XIII, 164.
Guizot F., 288, 295.
Guy H., 170-172, 174, 185, 200, 201, 205.

Habert G. de Cérisy, 341.
Hales A. (de), 84.
Hardy Wallis N., 200.
Hauvette H., 68, 152, 153, 160.
Hatzfeld H., 303, 304, 322, 351, 365.
Hazard P., XIX, 285, 294, 347, 353, 365, 367.
Hebert G., 363.
Hemsterhuys, 321.
Héret, 290.
Herman G., 179.
Héroët A., 209, 358.
Hervey J., 279.
Hesdin J. (de), 80, 82-86, 88, 89, 97, 99, 101, 131.
Hesdin S. (de), 8.
Hildebrand A., 300.
Hockins E., 282.
Hoffman J. E., 295.
Huet P. D., 380, 385.
Hummelberg M., 13, 133.
Hunter A., 276.
Hugo V., 339, 357.
Huizinga J., 172, 200.

Ippocrate, 139.
Isidoro di Siviglia, 21.

Janner A., 321, 323.
Jasinski R., 294.
Jodelle E., 340.
Jourda P., XIV.
Jouvet L., 347.
Jsaacs J., 359.
Juste F., 68, 69.

Kierher G., 13, 135.
King H., 360.
Kochnitzky L., 362.
Kolher P., 280, 296, 321.
Kurtz D., 359.

Labé L., 362.
La Boétie E., 148.
La Bruyère J. (de), 112, 278, 282, 289, 380.
La Cepède, 343.
La Chambre L. (de), 376.
Lachèvre F., 307, 323.
Ladam N., 187.
La Fare Ch. A., 285.
La Fontaine J. (de), 248, 282, 289, 360, 380, 384.
Lafuma L., 377.
La Harpe J.-F. (de), 279, 372, 389.
Lamartine A. (de), 340.
Lambin D., 119.
Lamoignon G. (de), 88.
La Motte Houdar A. (de), 381.
Lancaster Carrington H., 291.
Langeac J. (de), 138, 141, 142.
Langlois E., 185, 201.
Lanson G., 277, 291, 293, 296, 351.
La Noue F. (de), 272.
La Ramée P. (de), 6, 7, 9, 15, 32, 38, 122, 123, 140.
Larbaud V., 281, 295, 331, 335, 358, 359, 360.
Lardon B., 34, 35.
La Rochefoucauld F. (de), 251, 252.
Larrey I. (de), 285, 293.
La Sablière M. (Mme de), 290.
Lascaris C., 133.
Lascaris G., 134, 142.
Lasserre P., 271, 283.
La Tour P. (de), 146.
Lattanzio L. C. F., 245.
Laumonier P., IX, 221, 224, 226, 227, 228, 237, 238.
Lavardin H. (de), 82, 90.
Lavaud J., 365.
La Vigne A. (de), 169, 181, 190.
Le Bègue J., 27.
Lebégue R., XX, 350-352, 355, 359, 366, 368.
Le Brun Ch., 251.
Leconte de Lisle Ch.-M., 289.
Lefèvre d'Étaples J., 9, 12, 29, 30, 41, 55, 109, 116, 117, 130, 132, 134, 136, 137, 139.
Legende J. (de), 290.
Léger F., 367.
Le Maçon A., 70, 71, 156.
Lemaire de Belges J., 29, 30, 66, 104, 105, 130, 169, 170, 185, 188, 189,

192-194, 196-198, 200, 201, 207, 209, 211, 213.
Lemaître J., 271, 282, 283.
Lenclos N. (de), 290.
Leonardo da Vinci, 19, 115, 120, 144, 165.
Leone X, XIV.
Le Roy L., 147.
Lessing G. E., 294.
Levassor M., 285, 293.
Lille A. (de), 64, 90.
Lingendes J. (de), 333, 359-360.
Lioni M., 136.
Listerais, 248.
Livet Ch. L., 289, 295.
Livio T., 24, 46-49, 51, 79, 102.
Lombard P., 103.
Longino C., 332, 359.
Longueil Ch. (de), 137.
Lopez Estrada F., 272.
Lope de Vega V., 384.
Loré A., 53.
Lorris G. (de), 104.
Loschi A., 41, 58.
Lovati L., 43, 135.
Lubin, 295.
Lucano T., 62.
Luciano di Samosata, 134.
Lucilio C., 251.
Lucrezio C. T., 15, 245.
Luigi VII, 103, 104.
Luigi IX, 126.
Luigi XI, VIII, 59, 177.
Luigi XII, 30, 61, 64, 129, 130, 131, 135-137, 142, 147, 181, 190.
Luigi XIII, 253, 268, 288, 293, 294, 296, 335, 338, 339, 343, 350, 353, 357, 360, 366, 367, 369, 387.
Luigi XIV, XVIII, 3, 38, 100, 261, 270, 273-275, 277-282, 286-288, 291, 293, 294-297, 299, 338, 341, 345, 361, 366, 369, 371, 375, 380, 381, 387.
Luillier Fr., 296.

Mabillon J., 88.
Machet G., 25, 27.
Machiavelli N., XIII, 164.
Macrin S., 190, 209, 210, 211.
Magendie M., 291.
Magne E., 234.
Magny O. (de), 164.
Malebranche N., 252, 253.
Malherbe Fr. (de), 38, 248, 251, 263, 268, 273, 276, 279-281, 290, 293, 295, 296, 306, 308, 324, 329, 332, 333, 339, 348, 349, 354, 355, 359-361, 364-367, 375, 384, 387.
Mallarmé S., 220, 221, 307, 310, 323, 358.
Mambrun P., 274, 376.
Mantovano B.: vedi Spagnoli.
Manuzio A., 61-63, 128, 130, 131, 133, 135, 150.
Marchesi C., 135.
Margherita di Austria, 169, 173, 201.
Margherita di Navarra, 109, 152, 155-157, 162, 167, 208, 210.
Marguerite du Bourg, 71.
Maria di Borgogna, 183.
Marino G. B., 332, 359, 385.
Marivaux P.-C. de Chamblain (de), 377.
Mark J., 358.
Marmontel J.-F., 279.
Marot Cl., 13, 105, 109, 130, 145, 169, 170, 174, 178, 180-185, 189-191, 193, 200, 204, 207, 210, 212, 213, 214, 230, 231.
Marot J., 190.
Marsilio da Padova, 43, 135.
Martinenche E., 326.
Martène E., 88.
Martini S., VIII.
Martini G., 112.
Martino P., 367.
Marullo M., 238.
Marvell A., 363.
Marziale M. V., 62, 272, 273.
Massimiliano d'Austria, 129.
Masson P., 159, 167.
Maucroix Fr. (de), 289, 295.
Maulnier Th., 294, 324, 336, 338-345, 357, 360-363, 366.
Maumont J. (de), 138.
Maurras Ch., 283 .
Maynard F., 249, 261, 272, 273, 275, 296, 340, 362.
Mazarino G. R., 249.
Mazzini G., 21.
Medici Caterina (de'), 6, 19, 34, 159, 167.
Medici Cosimo (de'), 157.
Medici Lorenzo (de'), 19, 100, 115, 265, 267.
Medici Maria (de'), 366.

Medici Pietro (de'), 29.
Ménage G., 87, 88, 249, 272, 273, 275, 387.
Ménard L., 289.
Méré A. G. (de), 387.
Meregalli F., 325.
Merian-Genast E., 304, 322.
Mervésin J., xx.
Meschinot J., 159, 179.
Meung J. (de), 52, 67, 104, 111.
Michaut P., 169, 170, 179.
Michelet J., 17, 18, 204, 220, 266, 283, 289.
Miélot J., 27, 165, 166.
Mignon M., 161.
Milton D., 297.
Minuti J., 159.
Miomandre F. (de), 336.
Molière Poquelin J.-B., 252, 278, 289, 312, 323, 325, 326, 381.
Molinet J., 67, 104, 169, 170, 177, 179, 180, 184, 185, 188, 192, 210.
Momigliano A., 162.
Mommsen Th. jr., 112.
Mondolfo R., 112.
Mongrédien G., 297.
Monluc B. (de), 117.
Montagnone G. (da), 43.
Montaigne M. E. (de), xv, 35, 38, 50, 140, 143, 148, 156, 163, 164, 242, 246-248, 250, 251, 253, 306, 324, 328, 358, 375.
Montdoré P. (de), 37.
Montégut E., 289, 295.
Montesquieu Ch. de Secondat, 85, 253, 294, 312, 325, 376.
Montherlant H. (de), 35.
Montluc J. (de), 138.
Montreuil J. (de), 24, 25, 41, 42, 47, 48, 52, 58, 95, 165, 175.
Morçay R., 172, 200, 363.
Moreau P., 275, 279, 294.
Morel Fr., 248.
Mornet D., 282, 291-293, 296, 297, 348.
Morris-Croll W., 308, 324.
Morrissette B. A., 328.
Motin P., 341.
Motteville (Mme de), 253.
Mourgues O. (de), 369-371, 388.
Muratori L. A., 387.
Muret J., 25, 123, 231, 245, 324.
Mussato A., 135.

Naudé G., 141, 249, 375, 376.
Neckam A., 114.
Neri F., 278, 280, 281, 325.
Neufville S. (de), 141.
Nisard D., 266, 267, 269, 270, 280-282, 287.
Nodier Ch., 294.
Nonio M., 136.
Nourry Cl., 68.

Occhini B., 321.
Ockeghem J. (de), 174.
Oelsner H., 152.
Omero, 14, 15, 23, 139, 213, 273.
Orazio Flacco Q., 14, 15, 22, 62, 64, 203, 206, 208, 209, 210, 211, 230, 232, 244, 248, 274, 385.
Origene, 111.
Ortega y Gasset J., 310, 325.
Ovidio Nasone P., 15, 22, 180, 210, 244.

Palissot de Montenoy Ch., 279.
Palissy B., 120.
Paolo (San), 139, 245, 248.
Paolo Emilio, 49, 97, 136.
Paracelso Ph. A. Th. B., 375.
Paré A., 120.
Paris G., 200, 266.
Paris L., 289.
Pascal B., 120, 253, 285, 288, 293, 304, 312, 322, 325, 359, 377, 387.
Pascal J., 295.
Pascal P. (de), 138.
Pasquier E., xx, 76, 86, 98, 101-105, 117, 118, 123, 131, 167.
Pastrengo G. (da), 44.
Paulhan J., 308.
Patin G., 249, 290, 376.
Pavia G. (da), 66, 67.
Péguy Ch., 340.
Peletier J. (de), ix, 206, 209, 210, 233.
Pellicier G., 142.
Penna L. (da), 44.
Pericaud A., 59.
Pericle, xiv, 100, 115, 265, 267, 382.
Perotti N., 41, 55, 92.
Perrat Ch., 59.
Perrault Ch., xx, 262-265, 275-278, 288, 295.
Perrière G. (de la), 147.

Persio F. A., 62, 64.
Petersen H., 187, 201.
Petit J., 88.
Petit Val R. (du), 306.
Petracco di Parenzo, 21, 45.
Petrarca Fr., VIII, X-XIII, XV, 6-9, 20-24, 27, 32, 35, 41-43, 46, 47, 53, 63, 65-68, 70-73, 77-85, 87, 89, 91, 92, 97, 98, 102, 104, 110, 114, 131, 152, 154, 156-159, 165, 174, 175, 194, 209, 217-219, 224, 225, 230, 232, 233, 237, 244, 272, 342.
Petronio, 252.
Peyre H., 276, 283, 289, 293, 295, 320, 364, 390.
Pézard A., XIX.
Philieul V., 71, 156.
Picart E., 251.
Piccolomini, 180.
Pico della Mirandola, 29, 30, 33, 55, 56, 149.
Picot É., 70, 71, 137.
Piérard L., 362.
Pietramala G., 8, 87-89, 272.
Pietro il Venerabile, 90.
Pindaro, 14, 203, 208, 230, 231.
Pins J. (de), 142.
Pintard R., 347, 365, 383.
Pintrel M., 248.
Pisistrato, 274.
Pitti B., 26, 27.
Pizan Ch. (de), 23, 49, 52, 152, 154, 155, 165, 167.
Platone, 29, 56, 114, 245.
Plattard J., 365.
Plauto, 23, 47.
Plinio, 22, 120, 136.
Plotino, 29.
Plutarco, 133, 142, 246.
Poe E. A., 361.
Poitiers I. (di), 84.
Polidoro Virgilio, 33.
Poliziano A., 19, 29, 30-33, 98, 102, 117, 196, 244.
Pomeau R., 381.
Pomès M., 362.
Pomponazzi P., 37, 41, 139.
Pontus de Thyard, 38.
Portonariis D., 67.
Portonariis V., 67, 70.
Postel G., 32.
Poussin N., 305, 312, 325, 382.
Prassitele, 378.
Praz M., 323, 324.
Premierfait L. (de), 25, 68, 152.
Properzio, 20, 21.
Proust M., 243.
Prudenzio Clemente A., 113.
Puppo M., 321.

Quintiliano M. F., 23, 26.

Rabelais F., 6, 13, 32-35, 38, 52, 95, 96, 109, 115-117, 119, 123, 124, 140, 156, 163, 164, 166, 182, 191, 322, 387.
Racan H. de Bueil, 290, 296, 332, 333, 359-361.
Racine J., 15, 248, 274, 275, 282, 283, 288, 289, 295, 304, 305, 312, 317, 318, 322, 325, 327, 330, 357, 360-362, 376, 381, 389.
Rand E.K., 112.
Rapin P., 326.
Rapondi D., 46.
Raulin J., 114.
Raymond M., 355, 361, 368.
Raynaud Th., 248.
Rees G., 323.
Renan E., 36, 140, 287, 288, 294.
Renata di Francia, 145.
Renaudet A., 41.
Retz J.-Fr.-P. de Gondi, 283.
Reynaud L., 271, 283.
Rhenanus (Beatus), 133.
Ribeiro R., 361.
Ricci P., 30, 31, 98, 102.
Richelieu A.-J. du Plessis, 273, 287, 288, 295, 338.
Richier Ch., 138.
Ridolfi L. A., 71, 72, 158, 159.
Rigault H., 276.
Rimbaud A., 312.
Ripa G. (da), 9.
Rivaille M., 361.
Rivarol, 279.
Rohlfs G., 304, 305, 323.
Romain H., 47.
Ronsard P. (de), IX, 14, 32, 33, 38, 105, 116, 123, 145, 193, 203, 204, 209, 210, 211, 212, 216-243, 245, 248, 264, 324, 365, 380, 381, 385, 389.
Rossi M., 315.
Rossi V., 41.
Rothkrug L., 293.

Rotrou J., 350, 366.
Rou J., 290.
Rousset J., 370, 371, 372, 378, 380, 389.
Rousseau J.-B., 333.
Rousseau J.-J., 371.
Rovere G. (della), 60.
Roville G., 67, 70-72, 158.
Roy E., 206.
Rubys Cl. (de), 167.
Rufino di Aquileia, 111.
Russo L., 321, 326.
Rubens P.-P., 323.

Sadoleto J., 37, 144.
Sabbadini R., 24, 25, 42, 89.
Sagon F., 178.
Saint-Amant M.-A. de Girard (de), 50, 281, 289, 295, 296, 244, 355, 363, 367.
Sainte-Beuve Ch.-A. (de), 20, 39, 170, 171, 174, 200, 204, 214, 229, 232, 253, 266-270, 275, 276, 279, 282, 284, 286, 287, 293-295, 299, 332, 333, 357, 359.
Saint-Évremond Ch. de Marguetel de Saint-Denis, 251, 252, 289.
Saint-Gelais M. (de), 209, 210, 212, 217, 230.
Saint-Gelais O. (de), 67, 169, 180, 189.
Saint-Géniès, 320.
Saint-Pavin, 289, 296.
Saint-Simon L. de Roudroy, 293.
Salisbury G. (di), 114.
Salutati C., 20, 23, 24, 26, 53, 58, 92, 154, 175.
Salviano di Marsiglia, 84.
Sannazaro J., 65, 72.
San Vittore R. (di), 84.
San Vittore U. (di), 84, 90.
Sanzio R., 381.
Sarasin J.-F., 249, 281.
Saulnier V.-L., 69, 360, 365.
Saur, 320.
Savonarola G., 48.
Scarron P., 289, 343, 364.
Scève G., 138.
Scève M., 32, 68, 69, 71, 105, 157, 166, 210, 214, 333, 342, 358, 359.
Schlegel W., 321.
Schlumberger J., 336, 347, 361.
Schmidt A.-M., 344, 364.
Schneider F., 112.
Schürr F., 322.
Sclopis di Salerano F., XXI.
Scoto G., 84.
Scudéry M. (de), 261, 275.
Sébillet Th., 206, 211.
Sebond R., 143.
Secondo G., 244, 246.
Séguier P., 273.
Selve G. (de), 142.
Seneca L. A., 20, 22, 25, 43-45, 49-51, 139, 245-253.
Sénecé: v. Bauderon (de).
Serravalle G. (da), 19.
Sestan E., 278, 279, 293.
Sévigné (Mme de), 289.
Seyssel Cl. (de), 49, 130, 131, 147, 245.
Shakespeare W., 244, 283, 323, 324, 327, 350, 366.
Silhon J. (de), 251.
Simmaco Q. A., 113, 386.
Simon E., 345, 346, 364.
Simone F., 272, 279.
Simonide, 139.
Solmi S., 328.
Soreil A., 335.
Sorel Ch., 374, 376, 384, 385.
Sourches (de), 290.
Spaak P., 172, 200.
Spagnoli B., 32, 64, 65, 178, 244.
Spencer T., 323, 324.
Spinelli G., 48.
Spitzer L., 303, 322.
Spoerri Th., 302, 321.
Sponde J. (de), XVII, 306, 308, 309, 320, 323, 324, 337, 340, 343, 350, 360, 361, 363, 364, 367.
Staël-Holstein A. G. (de), 279.
Strich F., 302, 321.
Strozzi F., 34.
Suarès A., 271, 283.
Summonte P., 133.
Svetonio T. C., 23, 63.

Tacito P. C., 247, 250, 277.
Tahureau J., 38.
Taine H., 282, 295.
Tallemand des Réaux G., 294, 295.
Tansillo L., 366.
Tapié V.-L., 356, 368, 370-372, 388.
Tardif G., 50, 64, 94, 176.

Tasso T., 321, 322, 384.
Temistio, 56.
Teofrasto da Ereso di Lesbo, 52.
Terenzio Afro P., 8, 23, 49.
Tertulliano Q. S. F., 245.
Théophile de Viau: vedi Viau.
Thérive A., 271, 283.
Thibaudet A., 216, 357, 358.
Tibullo A., 20.
Tifernate: vedi Gregorio da Città di Castello.
Tilley A., 172, 200.
Tiraqueau A., 13, 51-53, 100, 123, 124, 166.
Tissard, 132.
Toffanin G., x.
Tommaso (San), 114.
Tournes J. (de), 70, 71, 157, 158, 166.
Tourneur Z., 293.
Tournon Fr. (de), 118.
Traherne, 363.
Traube L., 23.
Trebisonda G. (da), 10.
Trevet N., 44-46.
Trevisan Z., 53.
Trilport, 249.
Tristan l'Hermite, 248, 295, 342, 343, 363, 366.
Troeltsch E., 320.
Trompeo P. P., 325.
Trunz E., 320.

Uberti A. (degli), 159.
Ullman B., 22, 40.
Unamuno M. (de), 325.
Uns W., 321.
Urbano V, 46, 78, 80.
Ursins J. (des), 46.
Uzanne O., 290.

Valeri D., 128.
Valerio Massimo, 6, 8.
Valéry P., 220, 283, 307, 327, 329, 339, 345, 358, 362, 364.
Valery Larbaud: vedi Larbaud.
Valla L., 11, 28, 31, 55, 58, 79, 92, 93, 98.
Valle Inclàn, 325.
Vanini L., 248.
Van Tieghem Ph., 281, 357.
Varrone M. T., 47.
Vatable Fr., 116.
Vedel V., 304, 305, 323, 347, 348.
Venturi F., 359.
Vezinet F., 274, 279.
Verlaine P., 357.
Venier L., 136.
Veronese P., 136.
Vesalius A., 120.
Vial F., 350.
Vianey J., 205, 231, 359.
Viau Th. (de), 50, 286, 289, 295, 296, 340, 342, 349, 351, 355, 363, 366, 367.
Vignola, 378.
Villemain M., 265, 266, 279.
Villon F., 19, 53, 92, 104, 170, 174, 178, 184, 204, 362.
Vion d'Alibray N., 296.
Virgilio M. P., 8, 14, 15, 21, 22, 61, 62, 64, 65, 156, 178, 189, 209, 273, 274.
Visconti G., 23.
Vitruvio P., 136, 378.
Voigt, 25.
Voiture V., 281, 289, 305, 384, 385, 387.
Voltaire F.-M. Arouet (detto), xx, 38, 99, 100, 264-267, 278-280, 285, 312, 325, 380.
Vossler K., 172, 200, 275, 321.
Vitry Ph. (de), 81.
Vaughan H., 363.

Wagner R.-L., 258.
Walzel O., 302, 321, 324.
Watteau, 312.
Weber M., 320.
Weisbach W., 302, 303, 321, 322, 357.
Weise G., 359.
Weisinger H., x.
Wellek R., 320, 371.
Wölfflin H., 258, 299-303, 306, 312, 313, 321-324, 358, 372.

Zarraga A., 362.
Zenone di Sidone, 249.

INDICE GENERALE

Premessa . . . . . pag. v

PARTE PRIMA

PRESENZE ITALIANE
NELLA STORIA DELL'UMANESIMO FRANCESE

CAP. I - *I tempi e i modi di un periodo storico* » 3
Introduzione. – 1. L'autonomia dell'Umanesimo francese. – 2. Il Petrarca e la piú lontana influenza italiana sull'Umanesimo francese. – 3. L'originalità del cenacolo umanistico di G. Fichet e R. Gaguin. – 4. L'insegnamento parigino di Aleandro. – Conclusione: l'originalità storica dell'Umanesimo francese.

CAP. II - *La componente fiorentina nella formazione dell'Umanesimo francese* . . » 17
Introduzione. – 1. I primi manoscritti francesi giunti agli umanisti fiorentini. – 2. Gli amici francesi del Salutati, di Leonardo Bruni e del Bracciolini. – 3. Gli amici fiorentini di G. Fichet, di R. Gaguin e di J. Lefèvre d'Étaples. – 4. La presenza in Firenze di Commynes, di G. Budé e di Rabelais. – Conclusione: importanza storica della presenza dell'Umanesimo fiorentino sulla cultura francese.

CAP. III - *La componente veneta nella formazione dell'Umanesimo francese* . . . . » 36
1. L'influenza della cultura veneta sull'Umanesimo francese ha inizio nel Trecento. – 2. Marsilio da Padova rettore della Sorbona e la prima

fortuna di Seneca. – 3. L'interesse padovano per Livio comunicato in Avignone agli umanisti francesi. – 4. L'Università di Padova e i suoi primi studenti francesi. – 5. Novità assimilate a Padova e a Venezia dagli studenti francesi. – Conclusione: necessità d'inserire la componente veneta nella generale influenza esercitata dalla cultura italiana sull'Umanesimo francese.

CAP. IV - *La presenza di Dante, Petrarca e Boccaccio nel primo Umanesimo lionese* . pag. 59
1. La presenza di tipografi piemontesi fra le prime attività editoriali lionesi. – 2. Importanza delle prime edizioni lionesi di Dante, Petrarca e Boccaccio. – 3. Lo sviluppo della cultura italiana in Lione nei decenni del Cinquecento. – 4. Gli anni gloriosi dell'italianismo lionese. – 5. L'opera di scelta e di assimilazione dei letterati francesi.

CAP. V - *Influenze italiane nella formazione dei primi schemi della storiografia letteraria francese* . . . . . » 75
Introduzione. – *A*) Parte prima: 1. Il primato culturale italiano vantato dal Petrarca. – 2. La prima reazione francese alla concezione culturale del Petrarca. – 3. Significato della polemica franco-italiana del secolo XIV. – 4. Continuazione della polemica fra gli umanisti del Quattrocento. – *B*) Parte seconda: 1. G. Fichet e R. Gaguin di fronte alla cultura italiana. – 2. La fortuna francese della concezione storica degli umanisti italiani. – 3. La caratteristica posizione di G. Budé. – 4. E. Pasquier conclude una concezione storiografica maturata per oltre due secoli.

PARTE SECONDA

POESIA E PENSIERO NEL RINASCIMENTO FRANCESE

CAP. I - *La coscienza storica progressiva del Rinascimento francese* . . . . . » 109
1. La concezione storica progressiva e quella

ciclica ugualmente presenti nella cultura del primo Umanesimo francese. – 2. Impostazione e sviluppo della « *Querelle des anciens et des modernes* ». – 3. La concezione progressiva sviluppata non soltanto dagli scienziati. – 4. La funzione storica della cultura giuridica francese. – Conclusione: l'originalità della concezione storica di Bodin.

CAP. II - *I contributi della cultura veneta allo sviluppo del Rinascimento francese* . . pag. 128
Introduzione. – 1. Le lotte politiche franco-veneziane e l'insegnamento parigino di Aleandro. – 2. Gli studenti francesi a Padova e l'attività degli ambasciatori di Francesco I a Venezia. – 3. I contributi francesi alla diffusione del mito di Venezia. – Conclusione: ammirazione dei Francesi per la Repubblica di San Marco.

CAP. III - *Dante e la cultura francese del Rinascimento* . . . . . » 151
Introduzione. – 1. Perché lo studio della fortuna di Dante nel Rinascimento francese è un problema critico da oltre cinquant'anni erratamente impostato. – 2. Il contributo di Dante allo sviluppo della cultura francese del Rinascimento. – 3. Le tappe storiche di un concreto interesse dei Francesi per i problemi culturali proposti da Dante.

CAP. IV - *La scuola dei « Rhétoriqueurs »* . . » 169
Introduzione: importanza del problema storico e critico. – 1. I tentativi di H. Chamard, di H. Guy e di M. Françon per rivalutare la poesia dei « *Rhétoriqueurs* ». – 2. Le nuove ricerche tecniche sviluppano gli insegnamenti medioevali. – 3. La concezione poetica dei « *Rhétoriqueurs* » riflette gli sviluppi dell'Umanesimo. – 4. L'originalità artistica di J. Lemaire de Belges. – Conclusione: i « *Rhétoriqueurs* » tra Medio Evo e Rinascimento.

CAP. V - *I poeti della Pléiade e i loro predecessori* . . . . . » 202
Introduzione: novità e tradizione nella poetica della Pléiade. – 1. Le soluzioni proposte dalla critica. – 2. I punti fondamentali del pro-

gramma della Pléiade. – 3. Tentativi di rinnovamento poetico. – 4. Presenti nell'attività rinnovatrice i risultati già conquistati. – Conclusione: il programma della Pléiade riassume cinquant'anni di maturazione letteraria.

CAP. VI - *Poesia e tecnica nelle « Amours » di Pierre de Ronsard* . . . . . pag. 216
Introduzione: importanza storica delle poesie raccolte da Ronsard nel 1560. – 1. La storia esteriore della vita del poeta non illustra chiaramente la sua poesia. – 2. Le prime ricerche tecniche e i propositi letterari del giovane poeta. – 3. Che cosa insegna lo studio delle varianti ronsardiane. – 4. La storia degli affetti ronsardiani.

CAP. VII - *Seneca morale nella cultura francese tra Rinascimento e Barocco* . . . . . » 244
Introduzione. – 1. Fortuna rinascimentale di Seneca. – 2. Due significativi testi di Montaigne. – 3. Trasformazione barocca della personalità di Seneca. – 4. L'opposizione contro Seneca dell'età classica. – Conclusione: la caratteristica fortuna di Seneca tra Rinascimento e Barocco.

PARTE TERZA

PROSPETTIVE CRITICHE SULLA SCOPERTA DEL BAROCCO FRANCESE

Introduzione . . . . . » 257

CAP. I - *La storia letteraria francese e la formazione dello schema storiografico classico* » 260
1. La piú lontana formazione dello schema classico. – 2. La fortuna dello schema classico nella storiografia romantica. – 3. L'approfondimento storiografico del Sainte-Beuve e del Brunetière.

CAP. II - *La storia letteraria francese e la dissoluzione dello schema storiografico classico* » 284
1. La prima reazione secentesca alla gloria dell'età luigiana. – 2. Interesse della storiografia

romantica per i primi decenni del secolo XVII. – 3. La prospettiva storiografica dei rappresentanti del metodo storico.

CAP. III - *I contributi europei all'identificazione del Barocco francese* . . . . . pag. 298
1. Fondamentali contributi della critica germanica. – 2. Le fortunate scoperte degli studiosi anglosassoni. – 3. L'attività della critica spagnola d'avanguardia. – 4. Gli importanti contributi di B. Croce. – Conclusione: l'interesse francese per queste sollecitazioni esterne.

CAP. IV - *La critica francese e il Barocco (1927-1950)* . . . . . » 329
1. Sollecitazioni straniere e preoccupazioni simboliste nelle scoperte di Valery Larbaud. – 2. Le segnalazioni di Thierry Maulnier. – 3. I risultati raggiunti dalla critica militante verso il 1950. – 4. Importanza delle ricerche storiche e critiche di A. Adam e R. Lebègue. – 5. Novità della prospettiva storica patrocinata dalla critica universitaria. – Conclusione: valutazione positiva della civiltà barocca da parte della critica francese.

CAP. V - *Avviamento per nuovi studi sul Barocco francese* . . . . . » 369
1. Necessità di avviare nuove ricerche. – 2. Prima storia del termine e del concetto di « Barocco ». – 3. I critici classici primi giudici dell'età barocca. – 4. Testimonianze che identificano il « Barocco » con il « Gotico ». – 5. Altre prove dell'isolamento dell'età barocca voluto dal Classicismo. – Conclusione: caratteristiche positive del Barocco francese.

Indice dei nomi . . . . . » 393

Finito di stampare in Torino
nel 1968
per conto di U. MURSIA & C.
dalla Soc. Editrice Subalpina

biblioteca europea di cultura

1. Theophil Spoerri
INTRODUZIONE ALLA DIVINA COMMEDIA

Una audace e persuasiva prova di comprensione globale della *Commedia*, consapevole della straordinaria complessità delle componenti psicologico-biografiche e storico-culturali della massima opera dantesca.

2. Hans Egon Holthusen
SITUAZIONI DELLA POESIA

La prima traduzione italiana di una serie di stimolanti prove del noto critico tedesco su alcuni dei piú significativi rappresentanti della letteratura contemporanea, da Rilke e Valéry a Eliot, Pound, Benn e Jünger.

3. Giovanni Getto
IMMAGINI E PROBLEMI DI LETTERATURA ITALIANA

Dal Boccaccio al Sacchetti e al Bandello, dal Guicciardini al Parini e al Botta: una suggestiva silloge di illuminanti saggi su figure e momenti della nostra storia letteraria.

4. James Opie Urmson
L'ANALISI FILOSOFICA
Origini e sviluppi della filosofia analitica

Una completa esposizione critica dello sviluppo della « filosofia analitica » in Inghilterra nei suoi vari indirizzi e movimenti, disegnata con mano sicura da uno dei piú acuti rappresentanti della « Scuola di Oxford ».

5. Leonello Vincenti
NUOVI SAGGI DI LETTERATURA TEDESCA

I saggi che uno dei maggiori germanisti italiani scrisse ed elaborò negli ultimi trent'anni e con i quali egli affronta i « gangli » della letteratura tedesca: da Goethe, Schiller e Grillparzer a Heine e Thomas Mann.

6. F. R. Leavis
LA GRANDE TRADIZIONE
George Eliot, Henry James, Joseph Conrad

Un'opera fondamentale, non solo per la sua analisi competente e serrata di un aspetto importantissimo della letteratura inglese, ma anche e soprattutto come applicazione pratica e coerente di una metodologia critica.

U. MURSIA & C.

Lire quattromilaottocento